9e ART

LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE

DAVID B. – HISTOIRE DE *LINUS* – MUSSET

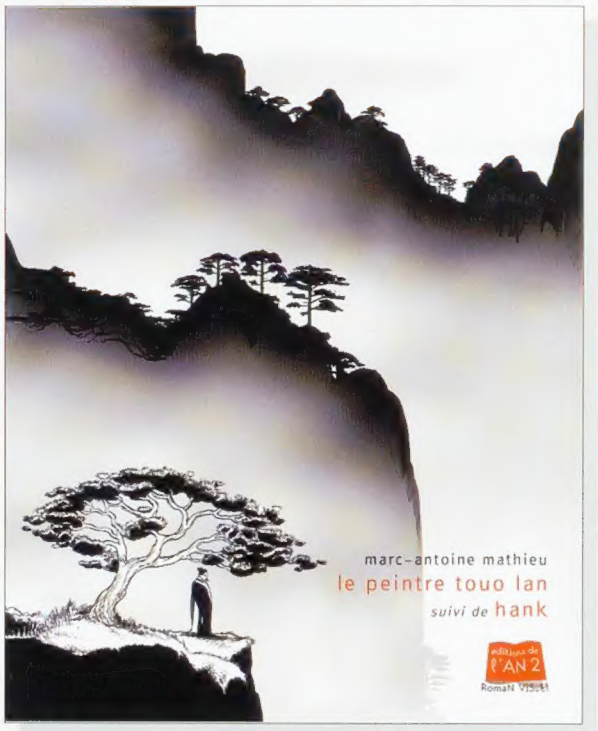
EVER MEULEN – NOUVELLES STRATÉGIES ÉDITORIALES

OCTOBRE 2004

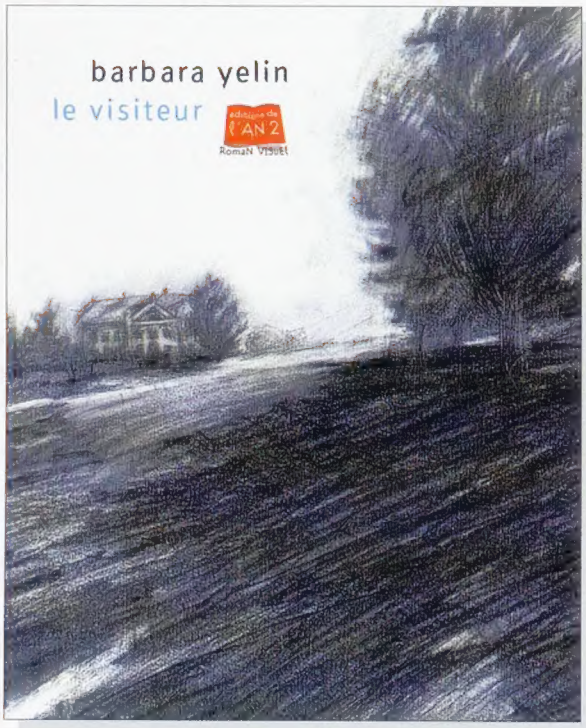
N° 11

éditions de l'AN 2
RomaN ViSueL

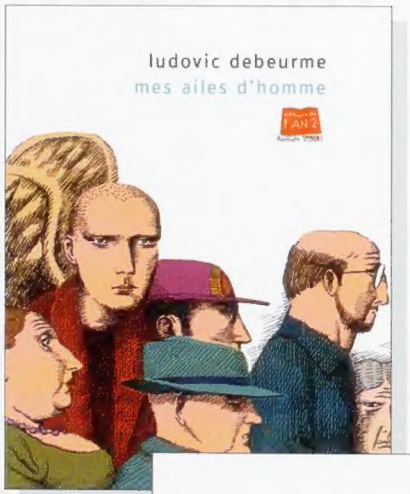
À mi-chemin
de l'illustration
et de la bande dessinée,
des histoires à lire
et à contempler...



parution en novembre 2004



parution en novembre 2004



déjà paru

parution en janvier 2005

SOMMAIRE

André-Marc Delocque-Fourcaud – *Un an de réflexion…* 4

PATRIMOINE

Mireille Dottin-Orsini – *Alfred de Musset, auteur de bande dessinée* 8

Giuseppe Peruzzo, *Histoire de la revue* Linus 18

DOSSIER

NOUVELLES POLITIQUES ÉDITORIALES 34

Jean-Philippe Martin – *De l'esprit des « spéciales »* 35

Paroles d'éditeurs 40

Bréal : la pédagogie par la bande 44

Denoël Graphic : Une pâte qui lève 46

Thierry Groensteen – *L'édition BD à l'heure de la concentration et de la surproduction* 48

ESTHÉTIQUE

EVER MEULEN

Vincent Baudoux – *Les quarantièmes rugissants d'Ever Meulen* 52

UN CERTAIN DAVID B.

Gilles Ciment et Thierry Groensteen – *Entretien* 58

La bibliothèque de David B. 69

Claude de la Genardière – *Histoire(s) d'une reconstruction* 70

Jacques Samson – *Le rêve, un embrayeur pictural* 78

Christian Rosset – *L'ascension de la bande dessinée* 82

Thierry Groensteen – *Les sortilèges de l'imprimé* 88

Erwin Dejasse – *L'ami des ombres* 92

ACTUALITÉ

La vie du musée 100

L'actualité des musées de la BD et de la caricature 103

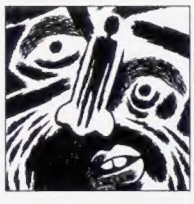
Hommages 106

Comptes rendus 110

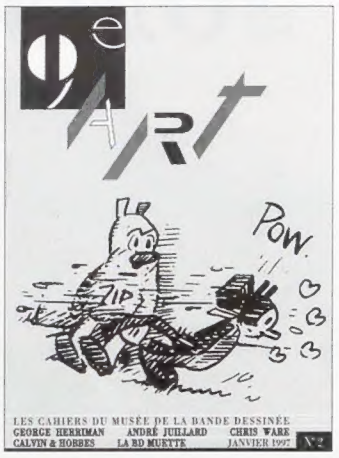
En bref 124

Répliques 126

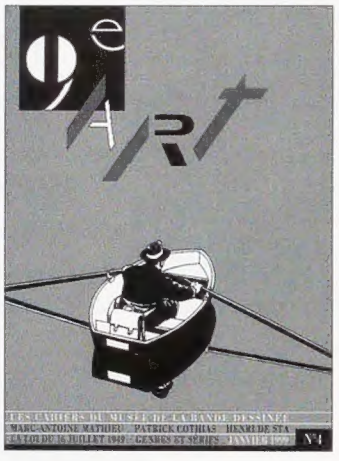
English summaries 128



9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
N°1


9e ART
POW
ZIP
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
GEORGE HERRIMAN ANDRÉ JUILLARD CHRIS WARE
CALVIN & HOBBES LA BD MUETTE JANVIER 1997
N°2

9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
N°3


9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
N°4

9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
JANVIER 2000
MOEBIUS • VAN HAMME • MASSE
N°5

9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
ALECHINSKY LA BD DES FILLES JANVIER 2001
LE MINIMALISME JOANN SFAR ALAN MOORE
N°6

9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
JANVIER 2002
N°7

9e ART
LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE
N°8

9e ART
CARL BARKS - LES FAUX DESSINS D'ENFANTS
LORENZO MATTOTTI - FRITS VAN DEN BERGHE - FABRICE NEAUD
N°9

9e ART
LE MANGA D'AUTEUR - ART SPIEGELMAN AVRIL 2004
L'OUBAPO - SAUL STEINBERG - LYONEL FEININGER
N°10

Un an de réflexion...

Faisons court. Nous abandonnons la formule semestrielle de *9e art* pour revenir à cette périodicité annuelle qui avait fait, de 1996 à 2002, notre originalité. Ce numéro 11, sorti dès octobre, sera donc l'édition 2005. Le numéro 12 paraîtra en janvier 2006, comme avant.

Réglons les modalités pratiques avant de nous exprimer sur le fond : les abonnés qui nous aurons rejoint en 2004 et qui attendaient de recevoir encore deux ou trois numéros se verront proposer de notre partenaire éditeur l'An 2 un choix d'ouvrages de valeur comparable. Ils pourront réserver dès à présent le numéro 12.

Alors pourquoi ? Il y a bien sûr toute un faisceau d'explications, ne serait-ce que la nécessité évidente après huit années d'activité et onze numéros de réfléchir à renouveler notre formule et notre ligne éditoriale, afin que la grande revue d'esthétique du musée de la Bande dessinée d'Angoulême conserve l'excellence que nous avons rêvée et parfois atteinte.

Et c'est bien de cela qu'il s'agit : après avoir tenté l'expérience de la semestrialité, nous reconnaissons que nous avions présumé de nos forces. La qualité peut-être ne s'en ressent pas encore. Cela n'aurait pas tardé : nous n'avons pas deux fois par an les ressources intellectuelles, en nous et en-dehors de nous, pour porter le débat sur l'esthétique et l'histoire de la bande dessinée au niveau de notre exigence. L'activité d'écriture, sans doute la plus mystérieuse de toutes les activités humaines, est un jaillissement dont la qualité peut se dégrader quand on la sollicite trop. C'est ce que nous sentions. C'est ce que moi-même je sentais humblement dans mes livraisons : tous les six mois au lieu d'une fois par an !

Un tel aveu est pour notre amour propre un exercice ardu, et formateur. Il n'est de meilleures leçons de vie que les leçons d'humilité. La sérénité que nous éprouvons néanmoins nous surprend les premiers. Je lève mon regard sur les dix couvertures des numéros précédents, si différentes, mais également aimées de nous, comme une famille nombreuse.

Nous les avons faits. Par-dessus tout, à tout seigneur tout honneur, notre rédacteur en chef et co-éditeur Thierry Groensteen les a faits ; il les a faits avec autour de lui nous tous, je renvoie sur ce point à nos onze sommaires. Et l'œuvre a cela d'éternellement victorieux qu'on peut tout au plus la détruire, mais jamais la défaire.

Jamais moins de mille numéros vendus de chaque livraison, et par la magie d'une activité éditoriale de fond, hors du temps et des modes, quatre numéros complètement épuisés déjà, le cinquième qui s'épuise. Il y a là un trésor intellectuel que nous avions le devoir de préserver, nous allons nous y employer.

Je crois qu'à l'expérience, ce trésor était dû pour beaucoup à notre rendez-vous annuel. Au-delà de l'écume des jours et des rendez-vous précipités d'une activité éditoriale de bande dessinée au renouvellement et à l'expansion prodigieux, il y avait, tous les ans, *9e art*. Le projet sans doute dévoré d'ambition, d'un arrêt esthétique et historique, comme on dit d'« un arrêté des comptes de l'exercice ». Cet arrêt, à l'expérience, ne peut être qu'annuel. Il doit prendre en compte un printemps, un été, un automne, un hiver de bandes dessinées.

Rendez-vous donc ici, à nouveau chaque année, avec un nouveau cycle, une nouvelle formule, dont nous n'avons aucune idée encore. Sinon qu'elle sera profondément différente, forcément différente de ce que nous avons essayé de faire jusqu'à présent. À la mesure des formidables changements qu'auront connu le neuvième art, ses auteurs, son paysage éditorial, son public, depuis 1996. Un changement que nous aurons chroniqué, voire parfois annoncé, au fil de ces pages. Nul d'entre nous n'en doute : nous relèverons ce défi difficile et gai : vous étonner.

André-Marc Delocque-Fourcaud

Corto Maltese, héros emblématique de Linus © *éd. Casterman.*

PATRIMOINE

MIREILLE DOTTIN-ORSINI

Alfred de Musset, auteur de bande dessinée

Mallarmé s'est essayé à la bande dessinée, Maupassant et Tolstoï également; Verlaine, George Sand et Germain Nouveau utilisèrent la « bulle » pour faire parler les personnages de leurs croquis; Baudelaire, par contre, n'appréciait pas ce qu'il appelait « banderole parlante ». Mais de tous les hommes de lettres qui s'exprimèrent par le dessin, le plus doué pour la bande dessinée était sans conteste le poète Alfred de Musset.

Ces productions dessinées des grands auteurs ont longtemps été peu remarquées, considérées comme un amusement ponctuel sans rapport avec leurs productions littéraires, seulement intéressantes en ce qu'elles émanaient de célébrités. Elles n'étaient pas promises à la publication et ont rarement été reproduites. On peut les trouver dans leurs papiers personnels ou leur correspondance, elles restent du domaine du privé, destinées à la famille et au cercle d'amis proches. Nombre d'auteurs, plus ou moins doués pour le dessin, dessinèrent ainsi dans leurs lettres, sans autre prétention que de divertir leurs correspondants, mais tous éprouvèrent, à un moment donné, le besoin de passer de l'écrit au dessin, dans le même geste et sur la même feuille, et pas seulement à des fins d'illustration: l'écriture est aussi un dessin, et le dessin raconte. Ces croquis donnent l'impression troublante de pénétrer dans leur intimité, nous les rendant plus familiers et plus proches. Ils témoignent parfois d'une liberté graphique étonnante: productions de non-professionnels, ils bénéficient par là-même d'une grande liberté d'invention et d'une verve spontanée toute particulière. En marge de l'art, en dehors de toute règle, destinés à un public restreint, ils relèvent avant tout de la fantaisie et de la discrétion jubilatoires.

Quand on s'interroge sur les origines de la bande dessinée, peut-être faut-il aussi tenir compte de ces productions personnelles qui firent leur chemin en sourdine: Rodolphe Töpffer n'avait d'abord dessiné que pour ses élèves et son entourage, avant que les encouragements de Goethe et d'Eckermann ne le poussent à livrer au public ses « histoires en estampes ». On rattache souvent l'apparition de la bande dessinée aux progrès de l'imprimerie, de la presse et de la grande diffusion qui se développent à partir du milieu du XIX[e] siècle. Mais un autre lieu tout à l'opposé, le domaine du privé, fut le petit laboratoire secret où chemina, en toute liberté, la technique du récit en images dessinées juxtaposées, sans autre ambition que le délassement raffiné d'amis adultes, artistes et lettrés, à qui ces dessins étaient souvent donnés en cadeau.

On connaît certes depuis longtemps les dessins de Baudelaire ou de Jules Laforgue, sans parler des lavis de Hugo, qui, par exception, furent connus et publiés de son vivant, grâce à son exceptionnelle célébrité. Une exposition intitulée *Dessins d'écrivains français du XIX[e] siècle*, qui se tint à la Maison de Balzac à Paris il y a vingt ans (de novembre 1983 à février 1984), permit de découvrir ou redécouvrir les productions graphiques et picturales d'une quarantaine d'écrivains, dont Mérimée, Gérard de Nerval, Alexandre Dumas fils, Anatole France, Pierre Loti, Tristan Corbière, Octave Mirbeau et bien d'autres[1]. Mais parmi les dessins exposés, ceux d'Alfred de Musset retiennent l'attention: il s'agit, non de dessins humoristiques isolés comme c'est souvent le cas, mais d'une véritable « bande dessinée » (terme bien sûr anachronique à l'époque), intitulée *Le Mariage de*

Le Voyage en Sicile *(extrait) : « Maricourt, amoureux de la belle Messinienne, ne veut plus bouger de sa chambre et laisse Musset parcourir tout seul les rues de Palerme. »*

Ci-dessus et pages suivantes : Le Mariage de Pauline Garcia avec Louis Viardot.
Planche 1 :
a. *M. V. assis au coin de son feu, après quarante ans de fredaines, pense à des idées sérieuses, et se dit qu'il faut s'établir. Il fume un cigare espagnol en souvenir de sa traduction de Cervantès.* b. *Il s'habille pour aller rendre visite à Mlle G. Son nez lui apparaît dans son miroir, et lui semble de mauvais augure.*
c. *Il est reçu poliment par ces dames, mais sans cérémonie. La mère commence à s'endormir.*

Pauline Garcia avec Louis Viardot, racontant avec brio et humour, sur dix-sept pages contenant chacune deux à quatre vignettes légendées, un échec amoureux du poète. À l'origine, la série comprenait, d'après le témoignage de Paul de Musset, « *cinquante et un croquis* », et une lacune étant perceptible dans le récit entre la onzième et la douzième planche ; il est possible que deux ou trois pages en aient été détruites, volontairement ou non, ou égarées. Les planches sont cependant numérotées de un à dix-sept en continu, mais cette numérotation peut être postérieure.

Il existe une autre bande dessinée du même type, liée elle aussi à un fiasco sentimental, intitulée *Le Voyage en Sicile* ou *La Belle Messinienne*, longtemps attribuée à Alfred de Musset, mais plus sûrement de la main de son frère : les dessins sont maladroits et assez raides, l'histoire brève (seize vignettes), cahotique et sans unité, les moyens comiques réduits[2]. Sans même parler de sa bande dessinée, les très nombreux dessins de Musset qui ont été conservés sont d'une virtuosité graphique et d'un humour très supérieurs : il caricature Alfred de Vigny, qu'il n'aimait guère, en « *vieux cygne constipé sur le point d'accoucher* », ou croque Sainte-Beuve en « *bedeau du temple de Cnide canonisant une demoiselle infortunée* »…

Paul, biographe de son frère[3], parle de sa bande dessinée comme d'un « *album de caricatures dans le goût de Töpffer* ». Les exégètes de Musset semblent avoir, aujourd'hui encore, du mal à identifier le genre de cette production : ils parlent de « *suite de scènes grotesques* »[4], de « *bouffonnerie* », de « *saynète* », de « *suite satirique* », de « *spirituelle série de caricatures* ». Le terme de « *caricatures* » revient le plus souvent ; c'est aussi celui qui figure sur une inscription postérieure portée au crayon sur la bande dessinée elle-même : « *Caricatures et textes d'Alfred de Musset* ». Le mot peut désigner à l'époque, comme celui d'« estampes » pour Töpffer, tout croquis humoristique sans prétention, mais ne rend pas compte de l'aspect séquentiel de cette production graphique. Elle est cependant bien différente des croquis ponctuels d'un Baudelaire ou d'un Verlaine, en ce qu'il s'agit d'un long récit, nourri de péripéties, bien composé, ponctué de gags récurrents, dans lequel les personnages reviennent, constants et reconnaissables de vignette en vignette, dans des lieux variés précisés par quelques éléments de décor significatifs ; au-dessous de chaque vignette, séparé par un trait de crayon, un texte de quelques lignes en écriture manuelle témoigne d'un humour égal à celui du dessin.

Le modèle évident du poète pour ce type de production est, comme l'avait indiqué le frère de Musset, le Genevois Rodolphe Töpffer, désormais reconnu comme l'inventeur

Planche 9 :
a. *M. V. verse sa déconfiture dans le sein d'Indiana.*
b. *Indiana jure sur sa chibouque de conjurer la tempête.*

européen de la bande dessinée[5], dont la naissance n'est donc pas américaine – d'autant plus qu'on a pu prouver que les « histoires en estampes » de Töpffer étaient connues en Amérique dès 1842, et furent saluées d'un article élogieux en 1865. Mais la bande de Musset étant de l'année 1840 (date du mariage de Pauline Garcia) ou 1841, suivant les catalogues, elle montre que les histoires dessinées du Genevois ont pu influencer très tôt les dessinateurs français. Musset et son cercle d'amis les ont découvertes dans ces journaux d'humour bourrés de dessins que sont *La Caricature* et *Le Charivari*. Charles Philipon, fondateur de ces deux journaux, fait paraître dans le second *M. Jabot* en février 1839, et se lance la même année dans des éditions pirates et redessinées de *M. Jabot*, *M. Crépin* et *M. Vieux Bois*. Töpffer ne peut que plaire à Musset, même si ce dernier n'a pu connaître son dessin que sous une forme adultérée : il aime par-dessus tout la fantaisie, la liberté de ton et d'expression, la drôlerie absurde, l'imagination en folie et les calembours.

Musset dessinateur

De même qu'ils savaient chanter et parfois jouer d'un instrument, nombre d'hommes et de femmes de lettres du XIXe siècle possédaient donc un joli coup de crayon ; ils avaient le crayon facile, pour écrire comme pour dessiner, sans timidité ni fausse modestie. Et s'il s'agit là de « violons d'Ingres », d'arts d'agrément liés à une pratique sociale, à la convivialité des salons où ils se réunissaient. On a un peu oublié aujourd'hui cette aptitude à joindre d'autres arts à la pratique de son art propre et dominant. Les protagonistes de la bande dessinée de Musset, qui met en scène ses connaissances, dessinent tous fréquemment et avec brio ; c'est le cas du poète et de son frère, mais aussi de George Sand, du sculpteur Auguste Barre et même de l'héroïne du récit, la jeune cantatrice Pauline Garcia-Viardot, à qui le peintre Delacroix, lors d'un séjour à Nohant, demandera de faire des croquis de paysans berrichons pour son tableau *Sainte Anne*. Tous ces amis s'entre-dessinent et conservent leurs portraits, comme l'on fait aujourd'hui pour les photographies de ses proches, et Musset rêva longtemps sur celui qu'il fit de Pauline.

Mais l'art d'agrément qu'est le dessin, lors des réunions familiales ou amicales, offre alors la particularité d'être une pratique collective. Musset est l'évident maître d'œuvre et le principal auteur de l'histoire, ce que montre une confrontation avec les nombreux croquis de sa correspondance, mais d'autres mains sont intervenues dans les vignettes, sans doute deux ou trois. La principale après celle du poète est celle du sculpteur Auguste Barre, suivant le témoignage de Paul qui précise cependant que « *plus de la moitié des dessins sont de la main d'Alfred de Musset* ». Ces différents dessinateurs ne sont guère décelables dans les reproductions, mais sautent aux yeux quand on a la chance de voir les originaux[6] : certains visages sont d'une autre main que les corps, et deux manières alternent dans les

10
Indiana conjure la tempête
après avoir embobiné la fille, Indiana fait entendre à la mère un langage plein de calme et de dignité

Planche 10 :
a. *Indiana conjure la tempête.*
b. *Après avoir embobiné la fille, Indiana fait entendre à la mère un langage plein de calme et de dignité.*

planches et parfois dans la même vignette, l'une relevant de la caricature, au trait large et vigoureux, l'autre du dessin « Beaux-Arts », plus finement détaillé et soigné. De plus, le trait originel a visiblement été souligné après coup et repassé à la mine de plomb épaisse et très appuyée, ce qui lui a fait perdre un peu de sa fraîcheur et l'a raidi. En de rares endroits, un estompage du crayon a permis quelques grisés. L'ensemble, vu de près, paraît composite (un dessin « bricolé »), mais n'en garde pas moins son charme. Les expressions des visages sont précisément indiquées, George Sand triomphante, Pauline passablement niaise ; la particularité des yeux de cette dernière, dont l'iris nage dans le blanc comme on le voit sur ses nombreux portraits, est bien reconnaissable. Tout cela disparaît à la reproduction, qui fait également disparaître certains détails d'arrière-plan. Il s'agit donc d'une bande dessinée collective, un peu comme les « cadavres exquis » des surréalistes, mais néanmoins parfaitement lisible, unifiée et cohérente, et les textes, s'ils sont écrits de la même main, ont pu également être inventés à plusieurs ; certains mots en sont raturés. Il faut donc imaginer un groupe d'amis œuvrant de concert sur la même feuille d'album, se réservant tel ou tel détail, tel ou tel visage, se moquant les uns des autres en s'entredessinant. Mais les dessinateurs sont des hommes : ni George Sand, ni Pauline n'ont bien sûr collaboré à cette production qui est à leur égard une manière de vengeance, la première ayant fait le mariage de la seconde, au grand dam du poète. À la date de la bande dessinée, Pauline est mariée, et Sand est séparée de Musset depuis cinq ans.

Dans le cas de Musset dessinateur, il s'agit d'un peu plus que d'un art d'agrément, et le poète n'est pas un néophyte. Il avait d'abord songé, après avoir abandonné des études de droit puis de médecine, à devenir peintre, avait suivi passagèrement des cours de dessin, fait des copies au Louvre d'après Raphaël, copia aussi des gravures de Goya. Il fréquenta les ateliers d'artistes, se lia d'amitié avec de nombreux peintres (comme Delacroix et les frères Deveria) et publia un compte rendu du Salon de 1836 pour la *Revue des Deux-Mondes*. George Sand rapporte dans son *Journal intime* que leur ami commun Delacroix, lorsqu'il fit le portrait de la romancière, alors maîtresse du poète, lui demanda à voir les cartons de dessins d'Alfred de Musset, qu'il les apprécia fort et demanda à les copier, affirmant que le poète eût fait un bon peintre. Lors du fameux voyage en Italie avec George Sand, Musset avait emporté son carnet de dessins et fit une petite chronique dessinée où apparaît Stendhal, et où il utilise des « bulles ».

Musset, c'est assez remarquable, n'a cependant jamais cherché à illustrer lui-même son œuvre, et n'a dessiné aucun des personnages de ses poèmes, de ses contes ou de son théâtre : ses productions dessinées concernent exclusivement ses amis (ou ses ennemis) et des épisodes de sa vie, en particulier les anecdotes de sa vie sentimentale aussi riche qu'agitée. S'il a fait le portrait des femmes

Planche 11 :
a. *M. V. apprend que l'éloquence d'Indiana a renoué son mariage.*
b. *M. B. redécroche sa statuette.*
c. *M. A. de M. verefuse tous les remèdes. Beau mouvement oratoire de monsieur son frère pour le détourner de sa funeste résolution.*

qu'il a aimées, le dessin jouant ainsi, on l'a vu, le rôle des photographies, il est allé plus loin dans sa bande dessinée, puisqu'il y raconte de façon détaillée, en mettant en scène de nombreux personnages, un épisode particulièrement piteux de sa carrière amoureuse. Sa bande dessinée est donc « autobiographique », même si d'autres y ont collaboré, et relate avec humour le souvenir cuisant d'une défaite : comment le poète Alfred de Musset (trente ans), en dépit de son charme, de sa célébrité et de ses dons, n'a pas réussi à séduire ni à épouser la jeune (dix-neuf ans) et talentueuse cantatrice Pauline Garcia.

La véritable histoire du mariage de Pauline

La jeune fille, d'une illustre famille vouée à la musique, dont le père, Manuel Garcia, fut un grand chanteur d'opéra, et la sœur aînée la Malibran, dont la disparition prématurée en pleine gloire inspira à Musset de célèbres « stances », avait déjà triomphé en Europe et s'apprêtait à conquérir la scène parisienne en 1838. Musset[7] de son côté, après la rupture définitive de sa liaison tapageuse avec George Sand, avait eu passagèrement pour maîtresse, entre autres, Caroline Jaubert, femme d'un conseiller à la Cour de cassation, qui resta, sous le titre de « marraine », son amie et sa confidente. Elle apparaît dans la bande dessinée sous le titre drolatique de « Madame la conseillère de la Verdrillette », reconnaissable à sa très petite taille qui la fait disparaître dans les fauteuils, et le décor de son salon est minutieusement dessiné : portrait au mur de style « Joconde », plantes en pot, lampe Empire, cantonnières à bouillonnés, épais tapis. Musset lui fit cadeau de sa bande dessinée, au grand dépit de son frère qui voulait la conserver. Après la mort de Caroline Jaubert, la bande dessinée passa en vente à Drouot en 1946 et fut rachetée par la famille du poète. C'est dans le salon de Caroline Jaubert, où l'on fait beaucoup de musique, que se forma, comme le raconte Paul, une « ligue » d'amis décidés à préparer un triomphe à Pauline, pour la garder en France et pourfendre ses détracteurs – ce qui ne fut d'ailleurs pas nécessaire. Ces amis étaient entre autres le baron Deniez (« M. le baron D. » dans la bande dessinée), le sculpteur Barre (« M. B. »), les Jaubert et les frères Musset (« M. Alfred de M. » et « monsieur son frère »)[8].

La jeune cantatrice espagnole n'était pas jolie, elle ressemblait à une grenouille avec ses gros yeux et sa grande bouche, une grenouille qui serait noire comme un pruneau ; ses admirateurs lui trouvaient « une laideur intelligente » et suivant le mot de Saint-Saëns, « *elle n'était pas belle, elle était pire* ». Elle était, surtout, exactement le type de Musset, amateur de brunes olivâtres « *avec des yeux énormes* ». Et de plus extrêmement douée, élevée pour l'art dès le berceau par une famille inflexible qui maltraitait quelque peu ses enfants pour la plus grande gloire de la musique. Outre une voix d'une étendue exception-

Planche 10 :
a. *M. V. en proie à un cauchemar affreux rêve que sa direction lui est soufflée par son propre Figaro.*
b *M. V. reçoit la nouvelle de son dégommage. Son nez prend une telle dimension qu'il peut à peine achever cette accablante lecture.*

nelle (deux octaves et une quinte) qui lui permettait de chanter contralto, mezzo et ténor, elle était excellente pianiste, élève de Liszt, composait de la musique (Cécilia Bartoli a enregistré ses chansons), parlait couramment quatre langues, était sportive (équitation, patinage, escrime) et de plus bonne ménagère : on l'appelait « la fourmi » et elle réalisait elle-même ses costumes de scène. On la voit dans la bande dessinée répéter *Tancrède* un balai à la main : elle interpréta en effet l'opéra de Rossini en février 1840. Elle dessinait, on l'a vu, et Musset comparait ses dessins à ceux de Grandville. Elle avait enfin beaucoup d'humour et ne détestait pas les calembours, traitant les trois sœurs célibataires de Viardot, au physique ingrat, de « *pas trop belles-sœurs* ».

Musset est donc présenté à Pauline Garcia, l'entend chanter, cause en tête-à-tête avec elle musique et théâtre, et s'enflamme aussitôt pour celle qu'il appelle Paolita, Paulette ou Paulinette. Au même moment, il vient de découvrir une autre étoile montante : la jeune Rachel, qui a le même âge que Pauline et est aussi douée qu'elle, mais dont le tempérament et l'origine sociale sont bien différents. Dans un article de 1838 pour la *Revue des Deux-Mondes*, il se plaît à mêler les deux jeunes filles dans la même admiration, et leur dédie des vers pleins d'une admiration solennelle :

Ô jeunes cœurs remplis d'antique poésie,

Soyez les bienvenus, enfants aimés des dieux,

Vous avez le même âge et le même génie.

Mais Pauline, au contraire de Rachel qui cède bientôt au poète, est surveillée par sa famille. De caractère sage, posée et tout à son art, c'est une « vraie jeune fille », travailleuse et sans vanité, et elle éconduit le poète en se moquant quelque peu de lui et de son alcoolisme invétéré. Il ne reste plus qu'à la demander en mariage. Madame Garcia mère, bien que Musset lui ait fait aussi la cour, refuse aussitôt la main de sa fille à ce poète qui, il faut bien le dire, ne se présentait guère, vu sa réputation, comme le gendre idéal. Mais l'épisode éveille l'inquiétude de la famille, craignant pour la réputation de la petite cantatrice et échaudée par le calamiteux mariage de la Malibran qui avait convolé avec un aventurier pour fuir l'emprise paternelle. Il faut donc la marier au plus vite avec quelqu'un de solide qui la protégerait. Viardot est proposé par George Sand, amie de la jeune fille ; elle figure dans la bande dessinée sous le nom transparent d'Indiana (titre de son premier roman). Viardot est un ami de Sand, et la famille Garcia le connaît depuis longtemps : il avait aidé Maria, la sœur aînée, à annuler son mariage avec Malibran. Âgé de quarante ans, c'est un homme sérieux, lettré, républicain et libre-penseur, épris de tout ce qui est espagnol (sa traduction de *Don Quichotte* fait longtemps autorité), fou de musique et de peinture. La bande dessinée le montre à demi-chauve, traînant les sous-pieds de ses pantalons invariablement craqués, et surtout doté d'un nez fâcheux qui, s'il ne se voit guère dans les portraits

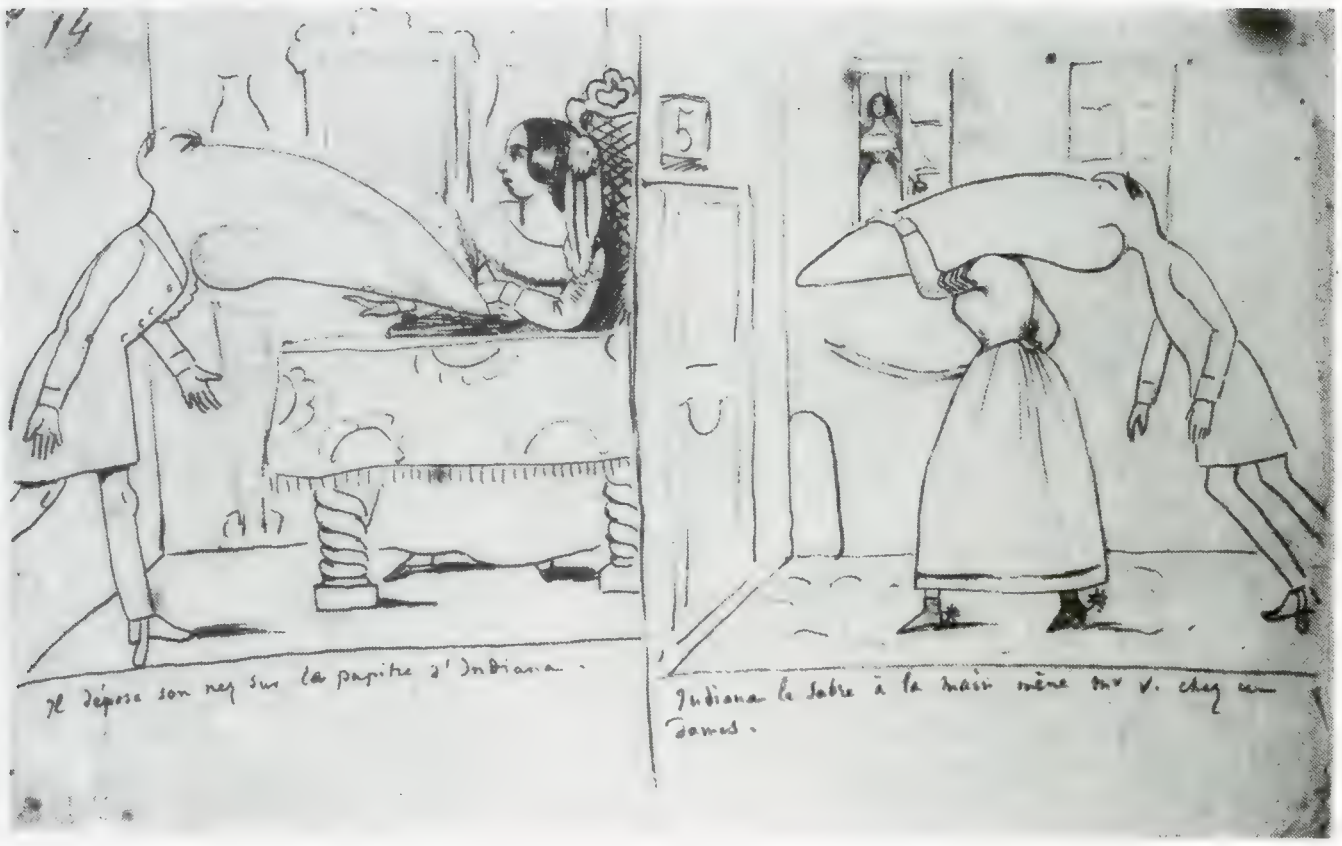


Planche 14 :
a. *Il dépose son nez sur le pupitre d'Indiana.*
b. *Indiana le sabre à la main mène M. V. chez ces dames.*

que nous avons de lui, devait être un sujet de plaisanteries habituel dans le cercle de Musset. *Le Charivari* s'en est moqué en avril 1838 dans un poème satirique, sous prétexte de saluer son érudition : « *Disons qu'il en sait presqu'aussi long que son nez.* » Mais surtout, Viardot vient d'être nommé directeur du Théâtre des Italiens, et il engage Pauline, la fait débuter officiellement dans *Otello*, s'en éprend et demande sa main. En dépit du nez, le mariage se fait, Viardot abandonne tout autre occupation pour consacrer sa vie à la carrière de sa femme, et mourra dans ses bras, en 1883.

Musset, dont la santé n'était pas fameuse, est, l'année du mariage de Pauline, dépressif, en proie à des fluxions de poitrine chroniques ; le mariage de celle dont il est, à sa manière, profondément épris, n'arrange rien. La bande dessinée du mariage de Pauline est sans doute à prendre comme une manière d'exorcisme à plusieurs d'un épisode douloureux pour son amour-propre, sinon pour son amour tout court. Deux ans après le mariage de Pauline, il rêvera encore à elle, plein de regrets, et écrit à une amie : « *Mais aussi, quelle idée de se marier ?* », ce qui semble montrer que ses projets matrimoniaux – un grand poète marié à une grande cantatrice – étaient peu sérieux. L'idée du mariage ne plaît guère à Musset, sa bande dessinée le montre avec évidence ; peu avant de s'éprendre de Pauline, il avait rompu avec Aimée d'Alton, cousine fort riche de madame Jaubert, dès qu'elle avait parlé mariage. Mais son orgueil a cruellement souffert, et peut-être pas seulement son orgueil. Il commence à se plaindre en vers des rebuffades de Pauline, dans des poèmes qui reprochent à « M^lle^ *** » sa cruauté, et lui disent « Adieu ! » en octosyllabes. Se plaindre en souriant et en dessinant était peut-être plus efficace. On ignore si Pauline a vu la bande dessinée, mais c'est peu probable.

Le mariage de Pauline, d'après Alfred

La bande dessinée de Musset développe donc à sa manière les aléas de ce mariage qui consterna le poète. On y voit Viardot, qui « *après quarante ans de fredaines* » décide de se ranger, et rend visite dans ce but aux dames Garcia mère et fille, à qui il ne fait aucun effet, et qu'il endort quelque peu. Persuadé que son vilain nez en est la cause, il change de nez devant son miroir, mais le nouveau, trop pointu, se plante un peu partout. Il revient chez les dames Garcia et cette fois parle finances, éveillant enfin leur intérêt : il est agréé, au grand désespoir de Musset et de Barre, adorateurs de la demoiselle Garcia. Le premier tombe gravement malade, le second renverse la statuette de Pauline qu'il modelait. Mais la conseillère de la Verdrillette faisant échouer le mariage en alléguant le nez du prétendant, ils reprennent espoir. Viardot va se plaindre à son amie la belle Indiana (Georges Sand), grande fumeuse, qui plaide avec succès son recours en grâce, « *embobine la fille* » et « *fait entendre à la mère un discours plein de calme et de dignité* », sans cesser de fumer. Le mariage recollé est encore ajourné par le « dégommage » de Viardot qui

15
Superbe discours d'Indiana qui prouve comme 2 et 2 font 4 que plus un homme n'a rien plus on doit lui donner sa fille. Mr V. repose son nez sur le trictrac.
Le nez de Mr V. tombe en poussière à la fin du discours d'Indiana.

Planche 15 :
a. *Superbe discours d'Indiana qui prouve comme 2 et 2 font 4 que plus un homme n'a rien plus on doit lui donner sa fille. M. V. repose son nez sur le trictrac.*
b. *Le nez de M. V. tombe en poussière à la fin du discours d'Indiana.*

perd la direction du Théâtre des Italiens, au grand désespoir de Pauline, qui, les cheveux dénoués, au chevet de sa mère, verse une grosse larme. Dès lors, le malheureux prétendant voit son nez grossir et s'allonger démesurément. Il revient chez Indiana le déposer sur son pupitre ; la romancière prend l'affaire en main et le nez sur son épaule ; elle se précipite, sabre au clair, chez les Garcia à qui elle démontre avec succès que « *plus un homme n'a rien, plus on doit lui donner sa fille* ». Dès lors tout s'arrange : le nez géant tombe en cendres que Viardot enferme dans une urne, il chante « *Felicita* » en duo avec Pauline, convole couronné de fleurs devant un notaire, puis, doté de deux grandes ailes, s'envole avec sa bien-aimée au septième ciel, vers une large et souriante lune de miel. Au-dessous de cette vignette, de part et d'autre de la conseillère de la Verdrillette qui chauffe à la cheminée ses petits pieds et se fait une raison, le sculpteur et le poète se consolent, chacun devant une table : le premier avec un pâté et une bouteille de vin, le second en rimant un « sonnet pour une inconnue ».

On a donc deux récits dessinés en alternance, celui du projet de mariage sans cesse brisé et recollé, celui des malheurs parallèles des deux soupirants, qui sont aussi les principaux dessinateurs de la série. Le sculpteur Auguste Barre était un ami de Musset et de madame Jaubert ; il s'était effectivement spécialisé dans les statuettes-portraits de belles contemporaines, et statufia, outre Pauline, plusieurs maîtresses du poète, entre autres Rachel et Aimée d'Alton. C'est lui qui réalisa le monument funéraire de Musset au Père-Lachaise.

L'humour de la bande dessinée est essentiellement fondé sur la répétition, dans le texte comme dans le dessin, exactement comme chez Töpffer : changements de nez, interventions d'Indiana, rechutes de Musset « *malade d'amour et d'une fluxion de poitrine* », qui « *refuse* » puis « *rerefuse tous les remèdes* », sommes répétitifs de la future belle-mère qui « *commence à s'endormir* » puis « *continue à s'endormir* », désespoir du sculpteur qui jette à terre sa statuette, puis la reprend, puis la « *redécroche* »... Les ressemblances avec la production de Töpffer sont également techniques : format oblong de la page contenant deux à quatre vignettes, séparées d'un simple trait de crayon tiré à main levée comme celui qui sépare la vignette du texte, écrit en cursive. Cela donne à l'ensemble un aspect personnel, autographe et sans prétention, et Töpffer y tenait, réclamant « *un trait libre et tremblotant pour qu'il soit dans le goût du reste* ». Le dessin, dans son aspect composite, est certes très différent de celui de Töpffer (mais on sait que ce dernier avait été redessiné pour la publication française). Par contre, des « tics » de Töpffer sont bien là : le décor simplifié mais évocateur, les personnages « clonés » en escalier, semblables mais de taille décroissante, aux gestes identiques, comme le seront bien plus tard les Dalton de *Lucky Luke* : les trois sœurs de Viardot ponctuent ainsi la planche de leurs mimiques parallèles. La course de Viardot qui se précipite chez lui pour annoncer son mariage le montre pla-

Planche 16 :
a. *Après avoir renfermé dans une urne les cendres de son nez détruit, M. V. reprend son ancien nez et chante avec sa fiancée le duo de :* Felicita. *Indiana et la mère, étroitement entrelacées, contemplent ce tableau.*
b. *WALPURGISNACTSTRAUM ou noces d'or d'Obéron et de Titania.*

nant au-dessus du sol, les jambes en « grand écart » dans le prolongement l'une de l'autre, les pans de son veston flottant à l'horizontale, exactement comme M. Vieux Bois. L'absence de bulle est, comme chez Töpffer, un choix délibéré : on a vu que Musset l'utilisait à l'occasion, et il faut rappeler que la bulle, qui existe bien avant le XIX[e] siècle et est couramment utilisée dans les dessins d'humour et les rébus, n'est en rien un critère définitoire de la bande dessinée. Son absence au profit d'un texte narratif permet, comme chez Töpffer, de jouer avec l'image et à l'occasion de s'en moquer. Enfin, les vignettes comportent des détails adventices qui enrichissent leur humour : c'est Pauline « *guignant à la porte* » ou guettant par la fenêtre l'arrivée d'Indiana, c'est Viardot aux pieds de Pauline, tout petit en fond d'image, dessiné comme une marionnette, ou le pot de chambre bien visible sous le lit de Musset malade.

Mais la plus belle trouvaille de Musset et de ses amis est, avec le personnage d'Indiana-George Sand, le jeu avec le nez de Viardot, qui rappelle *Le Nez*, de Gogol (1836), nouvelle humoristico-fantastique également fondée sur la prise au pied de la lettre d'expressions populaires. La bande de Musset pourrait s'intituler « Les Aventures d'un nez », car tout tourne autour de ce malheureux appendice ; et quand Viardot pleure sur ses malheurs, le dessin le dote de la traditionnelle goutte-au-nez des dessins d'humour. Ce nez inspire un « calembour graphique », comme on en trouvait chez Grandville et chez Töpffer (Elvire éclatant littéralement de rage en petits morceaux), comme on en trouvera, dans la bande dessinée contemporaine, chez Fred, l'auteur de *Philémon*. Car Viardot, sans cesse repoussé, est dépité, et son nez s'allonge, mais au sens propre. Le dessin devenu apparemment « surréaliste » prend l'expression au mot, matérialise un sens figuré, et la bande dessinée devient folle, un cran au-dessus de l'humour plus banal qui l'animait jusque-là. Empêtré par cette protubérance gênante dont il encombre une Indiana qui n'a pas froid aux yeux, le prétendant trop correct suggère des sous-entendus graveleux, traditionnels pour l'appendice nasal, et que Musset affectionne. Le texte, de son côté, joue à sa manière avec le nez, signalant que Viardot présente à sa famille « *son nouveau nez* » et que, finalement, il a « *eu bon nez* » en choisissant Pauline.

Et puis, il y a Indiana-George Sand, qui est avec Viardot le personnage porteur du récit. Bien que Musset ait eu alors quelques raisons de lui en vouloir, la romancière est joliment dessinée, bandeaux noirs et grands yeux noirs, altière, richement parée, entourée de toute la panoplie orientale alors à la mode. On la voit fumer, de vignette en vignette, tantôt la cigarette, tantôt une très longue pipe ou encore une « chibouque » turque, et s'entourer de nuages de fumée. Un sabre oriental à la main soulignant son caractère combatif, le poignard à la ceinture, des galons d'officier aux manches de sa robe, elle arbore de

Planche 17 et dernière :
a. *Septième ciel-lune de miel.*
b. *M.B. revient à la raison.*
c. *Mme la conseillère de la Verdrillette se dit qu'il faut pardonner quelque chose à la jeunesse, et qu'après tout M.V. a eu bon nez.*
d. *M. A. d. M. guéri de sa fluxion, fait un sonnet pour une inconnue.*

plus des éperons bizarrement attachés à ses fines chaussures. Après son aventure avec Musset, Sand ne s'était guère assagie (elle ne deviendra la « bonne dame de Nohant » que vers 1850), mais elle voulut sans doute assurer à sa jeune amie Pauline une vie plus calme, et le pouvoir de son éloquence était reconnu de tous : elle avait même réussi à convaincre la mère de Musset, qui ne l'aimait guère, de lui confier son fils pour le fameux voyage italien. Les vignettes où elle reçoit, assise à sa table de travail – Viardot précédé de son gigantesque nez, qu'elle transporte ensuite d'une main, l'autre tenant un sabre, et le corps du malheureux suivant comme il peut – constituent sans doute le portrait le plus drôle et le plus vivant que nous ayons de la romancière.

La fin de l'histoire, deux ans après la bande dessinée, est encore un dessin : après s'être, dans une lettre à sa marraine, plaint une dernière fois de « *l'ingrate, l'absurde Pauline* », Musset affirme qu'il ne l'aime « *plus du tout, mais du tout, du tout, du tout* », et ajoute au bas de la lettre une caricature très drôle qui montre, dans une baignoire, une Pauline tout en bouche près d'un Viardot tout en nez. Et il se permet désormais de critiquer le chant de la cantatrice qui ne lui paraît plus aussi puissant : « *Il lui est probablement resté un peu de sa voix au bout du nez de Viardot comme un fil de macaroni* »... ■

1. Le catalogue, publié en 1983, aujourd'hui épuisé, reproduit en format réduit l'intégralité de la bande dessinée de Musset. S'agissant de Loti et des « aventures de Monsieur Pygmalion Piquemouche », nous renvoyons à l'article de Gaby Scaon paru dans le précédent numéro de *9e Art*, p. 26-31.
2. Cette bande dessinée de 1843, également reproduite dans le catalogue de la Maison de Balzac, a été éditée en 2000 par Pierre Nouilhan, avec une préface de Christian Bernadac, aux éditions « Sables », 31 130, Pin-Balma.
3. *Biographie d'Alfred de Musset, sa vie, ses œuvres*, Charpentier, 1884.
4. Article de M.T. Maugis dans le *Jardin des arts* n° 58, août 1959 : « Alfred de Musset dessinateur ».
5. Voir à ce sujet *Töpffer, L'invention de la bande dessinée*, textes réunis et présentés par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, Hermann "Savoir : sur l'art", 1994, et *Les Origines de la bande dessinée*, numéro hors-série du *Collectionneur de bandes dessinées*, en coédition avec le CNBDI d'Angoulême, 1996.
6. Quatre planches de la bande dessinée de Musset (les planches 9 et 10, 14 et 15, soit huit vignettes), encadrées, sont présentées à l'occasion de l'exposition « George Sand, une nature d'artiste », dans le musée de la Vie romantique, rue Chaptal à Paris, jusqu'au 28 novembre 2004.
7. Pour la vie de Musset, voir la biographie de Frank Lestringant, *Musset*, Flammarion "Grandes biographies", 1999. Voir aussi, dans la même collection, Nicole Barry, *Pauline Viardot, l'égérie de George Sand et de Tourgueniev*, 1990.
8. Les autres personnages qui apparaissent dans la bande dessinée sont, outre Pauline Garcia (« Mlle G. »), sa mère et Louis Viardot (« M. V. »), le « groom anglais » des dames Garcia, sœur Marcelline, religieuse qui soigna effectivement Musset lors de sa fluxion de poitrine, un Figaro obèse et géant qui apparaît en rêve à Viardot et les trois sœurs Viardot, qui forment une sorte de chœur muet.

GIUSEPPE PERUZZO

Histoire de la revue *Linus*

traduit de l'italien par Marc Voline

Près de quarante ans après son lancement en 1965, le mensuel italien Linus *a définitivement marqué de son empreinte l'histoire de la bande dessinée par sa formule originale, ses audaces, ses ambitions intellectuelles, son cocktail de bandes dessinées classiques et de créations innovantes. Dans la péninsule, il a donné le coup d'envoi à l'existence des revues de bandes dessinées d'auteurs* (Sgt. Kirk, Eureka, Il Mago, Alterlinus, Cannibale, Frigidaire, Orient Express, Corto Maltese…) *et a survécu à leur disparition. Mais son influence s'est étendue à d'autres pays d'Europe et notamment à la France, où* Charlie mensuel *lui fut particulièrement redevable.* 9^{e} Art *relate ici ce que fut l'histoire de cette revue essentielle.*

Jusqu'à la fin des années cinquante, la bande dessinée a été considérée en Italie comme un sous-genre de la littérature enfantine. En dehors de quelques analyses sérieuses dans le *Politecnico,* de Vittorini, dès l'immédiat après-guerre, l'information sur le sujet dépasse rarement ce cadre, sinon pour stigmatiser l'aspect « peu éducatif » du produit. Ce déficit de considération n'incite guère les auteurs à approfondir la recherche sur les possibilités du langage ; les rythmes pesants de travail auxquels ils sont soumis ne facilitent pas davantage un progrès qualitatif. Le public lui-même, habitué à la consommation de produits bas de gamme, ne montre pas d'intérêt pour des messages visuels moins stéréotypés.

Les premières approches dénuées de préjugés apparaissent avec la nouvelle décennie. En 1961 sort chez Mondadori *I fumetti,* de Carlo della Corte, qui constitue, bien qu'avec de compréhensibles imprécisions, le premier livre italien – et européen – sur la question. D'autres suivent. De l'anthologie *I primi eroi,* de François Caradec, préfacée par René Clair, à l'*Almanacco Letterario Bompiani 1963* dédié à la civilisation de l'image, l'importance désormais assumée de la bande dessinée s'affirme. En 1964 paraissent deux ouvrages qui analysent avec finesse le médium du point de vue sémiologique et sociologique : *Apocalittici e integrati,* d'Umberto Eco, et *Il sortilegio a fumetti,* de Roberto Giammanco. Les articles envahissent journaux et revues. Toutefois, étant souvent dus à des ex-lecteurs des illustrés pour enfants des années trente et quarante, ils relèvent plus de la nostalgie que de la critique proprement dite.

Ceux qui ont su reconnaître l'espace occupé par la bande dessinée dans leur formation propre et dans la société commencent à sortir à découvert et à se contacter, confirmant l'utilité d'une rencontre entre érudits, passionnés et auteurs. Les 21 et 22 février 1965 se tient à Bordighera, dans le cadre du Salon de l'humour, le premier Salon des comics, transféré à Lucca l'année suivante. Une table ronde y réunit intellectuels et auteurs, parmi lesquels le cinéaste Alain Resnais et les Américains Lee Falk et Al Capp, ce dernier célèbre pour la série comico-satirique *Li'l Abner.* La couverture que Capp dessine pour *Life* traduit bien l'impression qu'éveille en lui le Salon : il s'y représente, incrédule, au milieu de critiques qui discutent rageusement. On peut en déduire ceci : vu des USA, l'approfondissement culturel de la bande dessinée apparaît comme un événement stupéfiant. […] Grâce au Salon des comics, la bande dessinée va toucher un public bien plus large que celui des *aficionados,* éraflant au passage la première couche d'une croûte de préjugés qui ne voulait voir qu'un sous-genre enfantin dans ce qui était un langage autonome.

L'intérêt sincère, la passion, il y a peu encore honteusement cachée, pour un langage véhiculé par la presse ne pouvaient que trouver leur débouché naturel – et optimal – dans une publication. Deux mois après le Salon de Bordighera naissait *Linus.* […]

Une revue critique

Revue de la bande dessinée et de l'illustration, tel est le sous-titre par lequel *Linus* se présente aux lecteurs en avril 1965. Les toutes premières couvertures comportent un rappel des BD figurant à l'intérieur. « Les aventures de Charlie Brown et Li'l Abner et un épisode complet de Popeye », annonce ainsi celle du n° 1. La fonction de « locomotive » est confiée aux créations de Charles Schulz, déjà bien connues du public grâce à trois albums publiés par la Milano Libri, la maison d'édition dirigée par Giovanni Gandini, le directeur de la revue, pour laquelle est créée la structure Figure S.a.S. Le nom, facile à prononcer et à mémoriser, est emprunté à l'un des protagonistes de la série *Peanuts.*

On peut lire dans le premier numéro qu' « à côté des personnages

rivista dei fumetti e dell'illustrazione / aprile 1965 / anno 1 / numero 1 / lire 300
linus
LE STORIE DI CHARLIE BROWN E LI'L ABNER
E UN EPISODIO COMPLETO DI BRACCIO DI FERRO

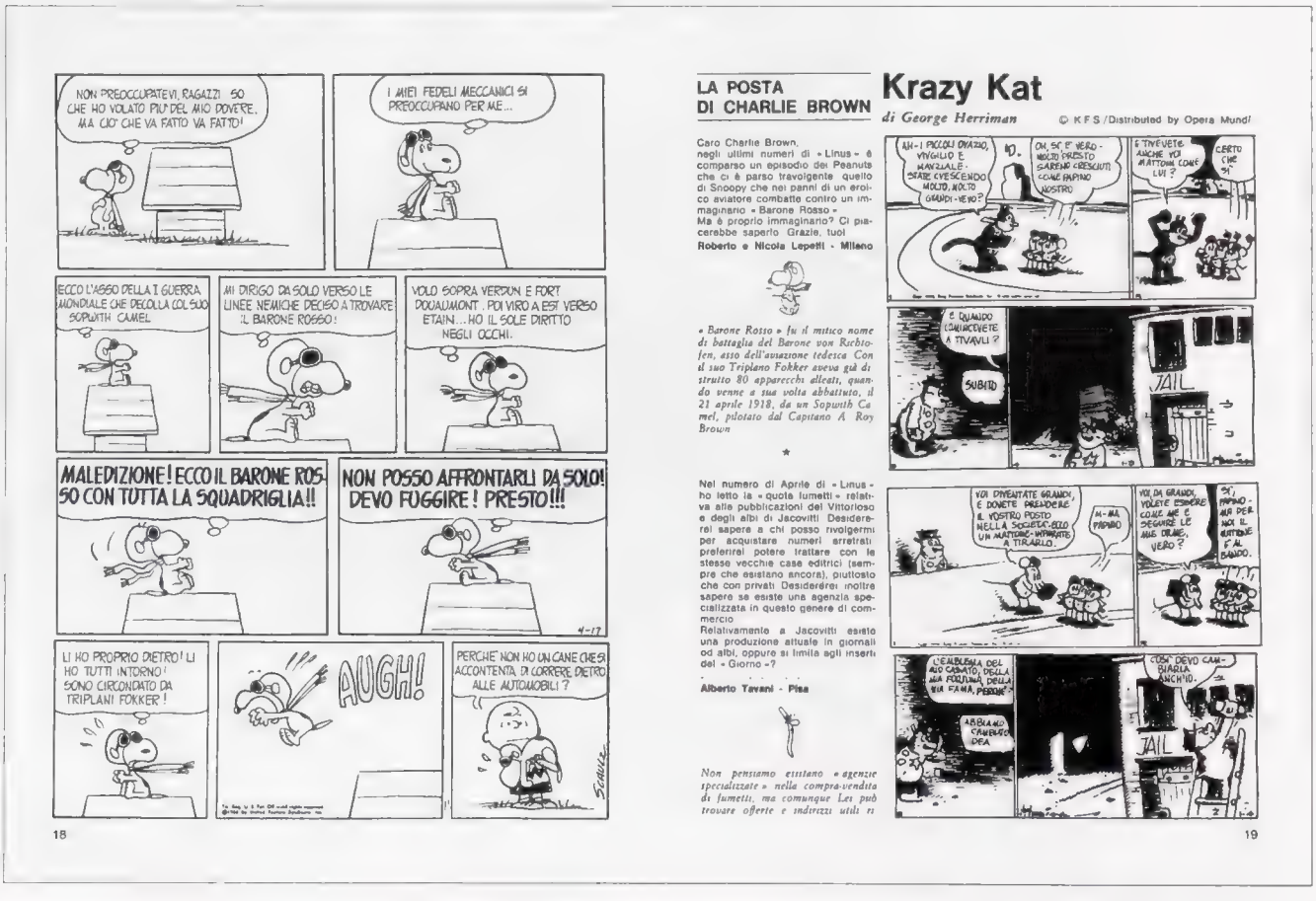
Linus, *n° 1, avril 1965.*
Fait rarissime pour un mensuel, en quatre décennies d'existence la graphie du titre est demeurée inchangée: un Helvetica romain bas de casse, en réserve blanche la plupart du temps, sur une couverture composée les premières années d'un large aplat de couleur sur lequel se découpe l'agrandissement d'un personnage, généralement schulzien.
Les pages intérieures sont à l'unisson de la clarté de la couverture, dont la maquette est l'œuvre de Salvatore Grigorietti, qui, avec le studio Unimark, sera remarquablement actif dans le domaine éditorial.

plus modernes et significatifs comme les *Peanuts* (étudiés désormais comme un authentique produit culturel), la revue entend présenter des bandes dessinées d'aventures, des classiques pour l'enfance et des inédits de jeunes auteurs. L'unique critère de choix de cette "littérature graphique" est celui de la valeur intrinsèque des œuvres et du divertissement qu'en peut tirer le lecteur aujourd'hui, et non un intérêt purement documentaire ou archéologique ». L'approche critique se manifeste dès la première page avec une interview d'Umberto Eco par Elio Vittorini et Oreste del Buono sur *Charlie Brown et la bande dessinée*, dialogue qui contient des affirmations choquantes pour l'époque, comme celle de Vittorini sur la supériorité, en tant qu'artiste, de Schulz sur Salinger. Outre divers comptes rendus et notices sur la bande dessinée et ses à-côtés, sous la plume d'Antonio Rubino démarre une série d'articles présentée comme l'*Encyclopédie de la bande dessinée*, proclamant par là même la cohérence revendiquée dans l'analyse des moments fondamentaux de l'histoire du médium. Longtemps, le mensuel s'ouvrira par un article monographique occupant six à huit pages en moyenne, sur un personnage, un auteur, une revue, un dessinateur humoristique ou un film d'animation… Cette pièce d'anthologie annonce d'entrée le propos le plus novateur du mensuel, son côté critique […].

Popeye est ainsi présenté comme un classique de la BD enfantine, statut auquel aspirent également les *Peanuts* – et qu'ils ne manqueront pas d'obtenir, selon un processus d'imprégnation commun aux autres classiques de la littérature. Les huit pages en couleur consacrées plusieurs mois de rang aux planches dominicales de Schulz le sont moins pour satisfaire les fans que « permettre aux "plus jeunes" lecteurs de se familiariser plus aisément » avec ces personnages. Dans le sixième numéro, les figurines font leur apparition en quatrième de couverture ; cependant, il est clair que le public visé est d'abord celui des adultes, y compris par le biais de telles formes ludiques qui – des soldats à découper de la bataille de Waterloo à la rubrique de jeux signée Wutki – accompagnent la dérision et l'autodérision du rédactionnel des débuts.

Un inédit de jeune auteur est accueilli dès le deuxième numéro avec *Neutron*, de Guido Crepax, annoncé comme le héros d'« une histoire aventureuse sur fond de la société littéraire et mondaine entre Monza et New York ». C'est dans ces pages qu'une jeune femme du nom de Valentina fait son apparition, pour devenir bientôt le personnage-titre. Cette série, fondamentale pour la recherche en matière de composition de la planche, restera pendant des années l'unique nouveauté italienne non humoristique proposée par la revue. Enzo Lunari débute quant à lui avec la bande *Girighiz*, située dans une préhistoire aux problèmes de plus en plus semblables à ceux des Italiens contemporains.

La formule du *daily strip* (bande quotidienne), originaire des États-Unis et présentée par la revue comme la plus moderne et efficace, offre au public un nouveau type de bande à chute humoristique qui, sans être satirique, n'en est pas moins critique


NON PREOCCUPATEVI, RAGAZZI! SO CHE HO VOLATO PIU' DEL MIO DOVERE. MA CIO' CHE VA FATTO VA FATTO!
I MIEI FEDELI MECCANICI SI PREOCCUPANO PER ME...
ECCO L'ASSO DELLA I GUERRA MONDIALE CHE DECOLLA COL SUO SOPWITH CAMEL
MI DIRIGO DA SOLO VERSO LE LINEE NEMICHE DECISO A TROVARE IL BARONE ROSSO!
VOLO SOPRA VERDUN E FORT DOUAUMONT. POI VIRO A EST VERSO ETAIN... HO IL SOLE DIRITTO NEGLI OCCHI.
MALEDIZIONE! ECCO IL BARONE ROSSO CON TUTTA LA SQUADRIGLIA!!
NON POSSO AFFRONTARLI DA SOLO! DEVO FUGGIRE! PRESTO!!!
4-17
LI HO PROPRIO DIETRO! LI HO TUTTI INTORNO! SONO CIRCONDATO DA TRIPLANI FOKKER!
AUGH!
PERCHE' NON HO UN CANE CHE SI ACCONTENTA DI CORRERE DIETRO ALLE AUTOMOBILI?
Schulz
18
LA POSTA DI CHARLIE BROWN
Caro Charlie Brown, negli ultimi numeri di « Linus » è comparso un episodio dei Peanuts che ci è parso travolgente: questo di Snoopy che nei panni di un eroico aviatore combatte contro un immaginario « Barone Rosso ». Ma è proprio immaginario? Ci piacerebbe saperlo. Grazie, tuoi
Roberto e Nicola Lepetti - Milano
« Barone Rosso » fu il mitico nome di battaglia del Barone von Richtofen, asso dell'aviazione tedesca. Con il suo Triplano Fokker aveva già distrutto 80 apparecchi alleati, quando venne a sua volta abbattuto, il 21 aprile 1918, da un Sopwith Camel, pilotato dal Capitano A. Roy Brown
★
Nel numero di Aprile di « Linus » ho letto la « quota fumetti » relativa alle pubblicazioni del Vittorioso e degli albi di Jacovitti. Desidererei sapere a chi posso rivolgermi per acquistare numeri arretrati preferirei potere trattare con le stesse vecchie case editrici (sempre che esistano ancora), piuttosto che con privati. Desidererei inoltre sapere se esiste una agenzia specializzata in questo genere di commercio.
Relativamente a Jacovitti esiste una produzione attuale in giornali od albi, oppure si limita agli inserti del « Giorno »?
Alberto Tavani - Pisa
Non pensiamo esistano « agenzie specializzate » nella compra-vendita di fumetti, ma comunque Lei può trovare offerte e indirizzi utili ri
Krazy Kat
di George Herriman
© K.F.S./Distributed by Opera Mundi
AH-I PICCOLI DIAVOLI, VIVACI E VIVACISSIMI... SARAI CRESCENDO MOLTO, MOLTO GRANDI - VERO?
OH, SI'! E' VERO - MOLTO PRESTO SAREMO CRESCIUTI COME PAPPINO NOSTRO!
E TI VEDRETE ANCHE VOI MATTONI COME LUI?
CERTO CHE SI!
E QUANDO COMINCIERETE A TIRARLI?
SUBITO
JAIL
VOI DIVENTATE GRANDI, E DOVETE PRENDERE IL VOSTRO POSTO NELLA SOCIETA'... DOVO UN MATTONE - WHARATE A TIRARLO...
M-MA PAPINO!
VOI DA GRANDI, VOLEVE ESSERE COME ME E SEGUIRE LE MIE ORME, VERO?
SI', PAPINO - MA PER ORA NON IL RESTARE FUORI DAL BANDO.
L'ABBIAMO DEL MIO CASATO, DELLA MIA FORTUNA, DELLA MIA FAMA, PERCHE'?
ABBIAMO CAMBIATO IDEA
COSA' DEVO CAMBIARLA ANCH'IO.
JAIL
19

N° 15, juin 1966. Trois ingrédients réguliers réunis sur la même double page : Peanuts, Krazy Kat *et le courrier des lecteurs.*

envers le modèle de société auquel la société italienne va rapidement se conformer. Du préhistorique *B.C.*, de Hart, au moyenâgeux *Wizard of Id*, de Hart et Parker, de *Bristow*, l'employé de bureau de l'Anglais Dickens, au tantôt tendre, tantôt satirique *Pogo*, de Walt Kelly, *Linus* introduit, dès sa première année d'existence, des bandes dont la présence se poursuivra sans interruption pendant des décennies. Deux citations de Kelly éclairent l'esprit et la genèse de ces œuvres. *« Une bande dessinée est comme un rêve... une trame de souvenirs de papier... Elle brille en traçant son chemin à travers l'irréel, le divertissement et la fantaisie. »* Et *« [La page des comics] est peut-être la plus stimulante du journal »*.

Et puis il y a *Krazy Kat*, représenté par la production des années trente. Recommandé comme un des sommets du neuvième art, il ne parviendra jamais, cependant, à attirer un public conséquent dans son monde poétique et surréel. Humour et satire sociale, soutenus par des trouvailles géniales, sont à trouver dans *Li'l Abner*, de Al Capp, dont les histoires tourneront de plus en plus à la saga.

Le récit d'aventures est représenté par des personnages comme *Dick Tracy*, de Chester Gould, et quelques échantillons de la production des années trente chère aux collectionneurs. La nouveauté vient de *Jeff Hawke*, la série de science-fiction de l'Anglais Sidney Jordan. Nombreux sont les numéros dans lesquels n'apparaît aucune BD d'aventures, les histoires longues étant à chercher plutôt dans les « suppléments » de *Linus*. Déjà en 1965 sortent deux recueils brochés de quarante pages consacrés à *Li'l Abner* et *Jeff Hawke*, avec quelques strips humoristiques pour compléter la pagination. La formule attire peu l'attention, mais le matériel digne d'être présenté, classique ou récent, est considérable, de sorte qu'une collection mensuelle est envisagée, sous le titre *Linus-Avventura*. À l'été 1966 sort le premier des suppléments brochés : copieux (128 pages en moyenne) et d'une périodicité variable, de deux ou trois fois l'an jusqu'à un maximum de six en 1969. C'est généralement l'aventure qui domine, avec toutefois un espace important réservé aux strips humoristiques, parmi lesquels on retrouve souvent le soldat *Beetle Bailey*, de Walker, qui aura bientôt sa place réservée dans le mensuel. Chaque livraison a un titre né de l'union du logo *Linus* à un adjectif, un substantif ou une locution annonçant quelquefois la couleur thématique du contenu (*Linus West*). Le grand nombre de pages permet de publier, outre ceux déjà aperçus dans la revue, de nouveaux personnages : *Romeo Brown*, de Jim Holdaway, *Buck Ryan*, dessiné par, Jack Monk, *Ben Casey*, de Neal Adams. C'est dans cette collection que font leur première apparition en Italie des succès internationaux comme *Astérix*, de Goscinny et Uderzo, ou les, *Fantastic Four*, de Lee et Kirby. Avec *Marzolinus*, en 1971, se conclut la série des suppléments. Proche des suppléments par sa présentation brochée et la présence de certains auteurs, la revue *Ali Baba* connaîtra quelques numéros seulement en 1967 et 68.

Les *Almanachs*, albums cartonnés annuels offerts aux abonnés, vont bientôt contribuer à consolider le prestige de *Linus*. Composés initialement de séries diverses, inconnues du public italien, ils optent ensuite pour la monographie, publiant des œuvres mémorables comme la réimpression du classique des années trente, *Saturne contre la Terre*, de Zavattini, Pedrocchi et Scolari.

Con bell'arte salta il fosso e... gli casca proprio addosso!

Marmittone va alla guerra

di Oreste del Buono

Il sogno di Gramsci

Come fu il 1928 in Italia?
Il 2 gennaio il comunista Gramsci scriveva ai familiari dal carcere di Milano: « Bisognerebbe fare dei programmi di vita nuova, secondo l'usanza; ma, per quanto abbia pensato, un tale programma non sono riuscito a combinarlo. E' stata questa una grande difficoltà sempre nella mia vita fin dai primi anni di attività raziocinatrice... » E ricordava con nostalgica ironia che, a otto anni, al solito tema di stagione circa i desideri per il futuro, aveva risposto fissando la sua predilezione sul mestiere del carrettiere, mestiere che per lui univa le caratteristiche dell'utile alle caratteristiche del dilettevole: frusta, cavalli, nobiltà e pane. A nove anni, aveva smesso nel suo intimo di trovare ideale un futuro da carrettiere. Nei suoi desideri il carrettiere era stato soppiantato dall'usciere di pretura. Era arrivato, infatti, al suo paese come usciere di pretura un vecchio signore detentore di un cagnetto eternamente in ghingheri, fiocchetto rosso alla coda, gualdrappina sulla schiena, collana verniciata, finimenti in testa, e lui aveva cominciato a sognare quanto sarebbe stato bello disporre di una meraviglia simile. Ma sapeva pure che i suoi erano desideri proibiti, lui era troppo in torto: un direttore didattico aveva appena smascherato la sua terribile ignoranza, scoprendo che non conosceva a memoria gli ottantaquattro articoli dello Statuto. « Che cittadino ero dunque? E come potevo ambiziosamente aspi-

1928: Marmittone nasce in prigione

1

Oreste del Buono signe une étude de 14 pages sur Marmittone, le soldat naïf animé de 1928 à 1942 par Bruno Angoletta (1889-1954).

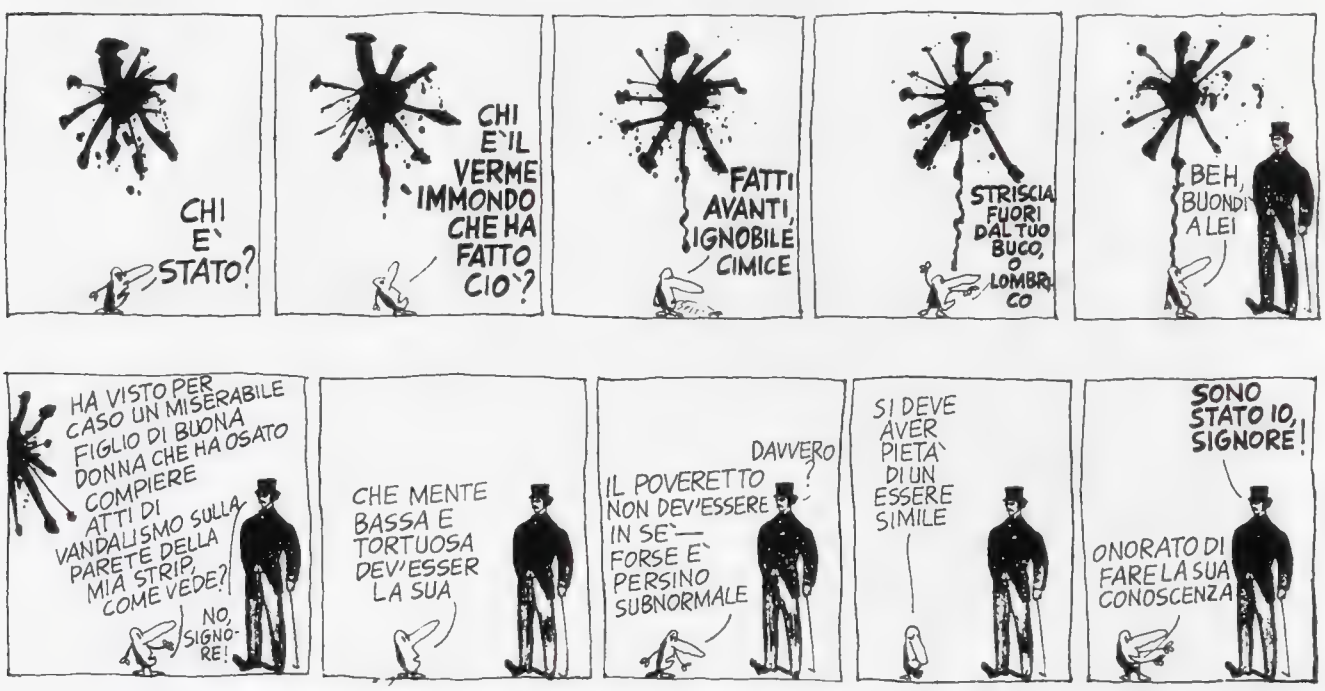
Li'l Abner *par Al Capp.*

Sous le sceau de la satire

Après les premiers numéros, où l'on aurait eu du mal à trouver plus qu'une tendance progressiste générale, les premiers signes des ferments estudiantins de 1968 commencent à poindre. Ce qui n'était jusqu'alors qu'une revue de bandes dessinées, certes un peu snob, est à présent regardé d'un autre œil – du fait de la critique sociale qui s'y exprime, légère mais difficile à trouver ailleurs – par un nombre croissant de jeunes prompts à s'intéresser à toute voix non-conformiste. Cet engouement n'entraîne pas, cependant, d'augmentation des ventes; comme si, au cours des AG et autres « occupations », un seul exemplaire commun passait entre toutes les mains.

Le cinquantième numéro marque l'introduction du cahier *Sommario Libreria.* Mélange de comptes rendus de nouveautés et de choix thématiques d'ouvrages que le lecteur peut commander à la librairie Milano Libri, il sera salué comme « une initiative intéressante dans le marché italien du livre ». De huit pages au début, il passera bientôt à seize, devenant un relais privilégié entre la revue et les thèmes culturels les plus variés propres à stimuler le public étudiant, parmi lequel la lecture de *Linus* se répand comme un phénomène de mode.

Sur le front de la bande dessinée, les personnages humoristiques captivent l'attention des acheteurs. Parmi les rares nouveautés, sont particulièrement bien accueillis les *Dropouts,* de Post, (des naufragés sur une île des Mers du Sud, rebaptisés *Gli emarginati* [Les Marginaux] dans la version Oscar Mondadori) et *Doonesbury,* de Gary Trudeau, qui fera bientôt concurrence dans la presse quotidienne américaine aux commentaires politiques les plus redoutés. On remarque aussi, pour leur dimension expérimentales, les strips de Saul Steinberg et Renato Calligaro. Jules Feiffer utilise l'espace plus ample de la planche dominicale pour son analyse tranchante des névroses contemporaines. Du côté des histoires longues, outre les atmosphères fascinantes créées par Battaglia dans son interprétation des classiques de la prose du dix-neuvième, c'est de la production étrangère que viennent les nouveautés: de France, la science-fiction de Forest (*Barbarella*) et le grotesque de Wolinski et Pichard (*Paulette*);


CHI È STATO?
CHI È IL VERME IMMONDO CHE HA FATTO CIÒ?
FATTI AVANTI, IGNOBILE CIMICE
STRISCIA FUORI DAL TUO BUCO, O LOMBRICO
BEH, BUONDÌ A LEI
HA VISTO PER CASO UN MISERABILE FIGLIO DI BUONA DONNA CHE HA OSATO COMPIERE ATTI DI VANDALISMO SULLA PARETE DELLA MIA STRIP, COME VEDE?
NO, SIGNORE!
CHE MENTE BASSA E TORTUOSA DEV'ESSER LA SUA
DAVVERO?
IL POVERETTO NON DEV'ESSERE IN SE— FORSE È PERSINO SUBNORMALE
SI DEVE AVER PIETÀ DI UN ESSERE SIMILE
SONO STATO IO, SIGNORE!
ONORATO DI FARE LA SUA CONOSCENZA

Une curiosité : Theo, *le strip minimaliste et expérimental de Ralph Steadman (mars 1969).*

SONO TRISTE... NON POSSO PENSARE A QUANDO PAGHEREMO GLI STIPENDI CON ASSEGNI...
ACCOUNTS
PER CARITA'...
DATEMI IN MANO IL CONTANTE...
IL BRIVIDO DI SENTIRE IL FLOP DELLA BUSTA SULLA MIA SCRIVANIA...
IL DELIZIOSO PESO DI UNA PESANTE BUSTA PAGA SUL PALMO...
QUEI BREVI CELESTIALI ISTANTI DI RAPIMENTO PRIMA CHE LA FOLLA DEI CREDITORI TI RAGGIUNGA...
E' LA GUN & FAMES?
NO, QUI E' LA CHESTER-PERRY...
SCUSI IL DISTURBO...
NESSUN DISTURBO...
TANTO IL TELEFONO AVREBBE SUONATO LO STESSO...

Bristow, *de Frank Dickens (mai 1972).*

d'Espagne, les expérimentations visuelles de Sió ; des États-Unis, *l'underground* de Crumb, chef de file d'un mouvement créatif qui, diffusant ses publications de manière autonome, va repousser les frontières de l'expression admissible en BD.

Le succès croissant de *Linus*, principalement auprès d'un public jeune, ne pouvait qu'attirer vers ce segment de marché inconnu l'intérêt de puissants groupes éditoriaux. En même temps, la structure artisanale qui jusque-là avait produit la revue peinait sous le poids du succès, et l'amusement du début se transformait en corvée. Tandis qu'en mars 1972 Mondadori publie le premier numéro de *Il Mago*, son concurrent de toujours, Rizzoli, réussit à pénétrer le secteur plus simplement, en prenant la majorité des parts sociales du fondateur de *Linus* et de quinze autres associés, pour lesquels la gestion administrative d'une maison qui a cessé d'être petite est devenue trop fatigante. À la direction du mensuel, Giovanni Gandini cède la place à Oreste del Buono, écrivain et grand spécialiste de la BD depuis l'époque de ses interventions dans *Politecnico*.

Un premier tournant s'opère avec la présentation en feuilleton de bandes dessinées non humoristiques. *L'Éternaute*, en premier, ici dans la version hardie et enthousiasmante d'Alberto Breccia, chef-d'œuvre du scénariste argentin Hector Oesterheld (non crédité), puis *Corto Maltese*, de Pratt, qui paraîtra régulièrement dans la revue, devenant un des personnages européens les plus aimés.

Le mensuel renouvelle aussi son identité avec l'introduction de la satire politique italienne, affirmant ainsi sa présence éditoriale et culturelle dans les années soixante-dix. On voit apparaître les signatures de Pericoli et Pirella, de Chiàppori, d'Altan ; les articles sur les auteurs et les journaux satiriques se multiplient, comme ceux sur des thèmes sociologiques et politiques (les rapports intergénérations, le féminisme, *etc.*) chers au public de la revue.

Le passage chez Rizzoli voit le retour des « suppléments » : la distribution permet désormais une périodicité régulière, avec quatre parutions en 1972 et six en 1973 ; ce test sur la réceptivité du lectorat prélude au remplacement des suppléments par la revue mensuelle *Alterlinus* où l'aventure l'emportera encore davantage sur l'humour.

Linus peut à présent se consacrer à la satire et à l'humour, en conservant toutefois comme présence aventureuse les planches des Italiens Pratt, Crepax et Battaglia, qui contribuent à ce que le titre principal continue d'être la locomotive de la Milano Libri (désormais filiale de Rizzoli). La revue présente peu de nouveaux auteurs d'aventures : citons Toppi et les Espagnols García et Fernandez, qui font ici une première apparition avant de trouver asile dans *Alterlinus*.

Tandis que les Français Bretécher et Reiser se font remarquer dans la comédie de mœurs et la satire sociale, parmi les nouveautés achetées aux *syndicates* américains, le légionnaire *Crock*, de Rechin & Wilder, résiste bien mieux que le *Woody Allen*, de Marthen. L'un des plus grands humoristes italiens, Jacovitti, est invité à collaborer, mais sa contribution passe au-dessus de la tête d'une partie du lectorat, qui le taxe de j'-m'en-foutisme.

L'espace privilégié consacré au grand article d'ouverture éclate en petites pièces brèves éparpillées dans la revue, liées cependant aux comics ou à l'humour, comme la *Petite histoire de la caricature*, malheureusement interrompue à la troisième livraison.

En février 1976, un nouvel encart central regroupe l'ancien *Sommario* et la majorité des bandes satiriques de la revue : centré principalement sur le commentaire de l'actualité sociopolitique, *L'Uno, Il settimanale mensile* [L'un, l'hebdomadaire mensuel] est dirigé par Ranieri Carano. Au mois de mai, cet encart se détache pour ne

rester lié à *Linus* que par la Cellophane qui les enveloppe. Tout au long des huit numéros de cette formule, la polémique fait rage sur le sens et la nécessité d'une séparation définitive. Ces débats vont donner corps à la demande d'un hebdomadaire d'informations culturelles et de commentaires politiques, ou de contre-informations plus que de satires. Mais comment concilier les dimensions d'une maison d'édition comme Rizzoli et les attentes d'un public circonspect et peu nombreux ?

Après la conclusion de l'expérience, on déclarera que les intentions premières étaient de créer un hebdomadaire satirique, émanation spontanée de *Linus*. Mais les contributions graphiques reposaient sur les épaules d'un trop petit nombre d'auteurs, devenus célèbres et à ce titre très sollicités. Il aurait fallu former une équipe de dessinateurs bien plus étoffée que celle qui peinait à tenir le rythme mensuel. C'est ce que réussira avec éclat *Il Male*, peu de mois après le retour dans *Linus* de son encart.

Pendant que *L'Uno* s'était essayé à l'autonomie, le *Sommario* avait repris ses activités livresques dans l'espace central. Avec le retour au bercail, le nouveau titre, *L'Uno – Sommario di politica cultura e attualita* [L'Un – Sommaire de politique, culture et actualité] ratifiera la fusion : « *Satisferons-nous unistes et sommaristes ? Nous contenterons bien quelqu'un, pour sûr, c'est notre métier. Je devrais également ajouter : notre devoir.* » Mais les propositions satiriques seront oubliées, même lorsqu'on voudra redonner une identité à la section, dans l'espoir « *que* L'Un *fasse partie intégrante de* Linus, *qu'il aide vraiment* Linus *en l'enrichissant par un discours factuel celui sur et de la bande dessinée* ».

Dans les pages de la revue, les auteurs satiriques s'essaient aussi à l'histoire longue, de Chiàppori et Lunari à Altan en passant par le Français Lauzier, qui dans cette dimension saura narrer avec causticité les échecs et succès de ses contemporains. On assiste aux débuts du couple Tomatis et Ghigliano, avec la recherche sociohistorique inédite des *Canzoni dell'altrastoria*, tandis que les premières bandes signées par Filippo Scòzzari en révèlent le génie grotesque. Des États-Unis arrivent les planches horrifiques et science-fictionesques de Richard Corben et celles, surréelles, de Vaughn Bodé et de Jeff Jones.

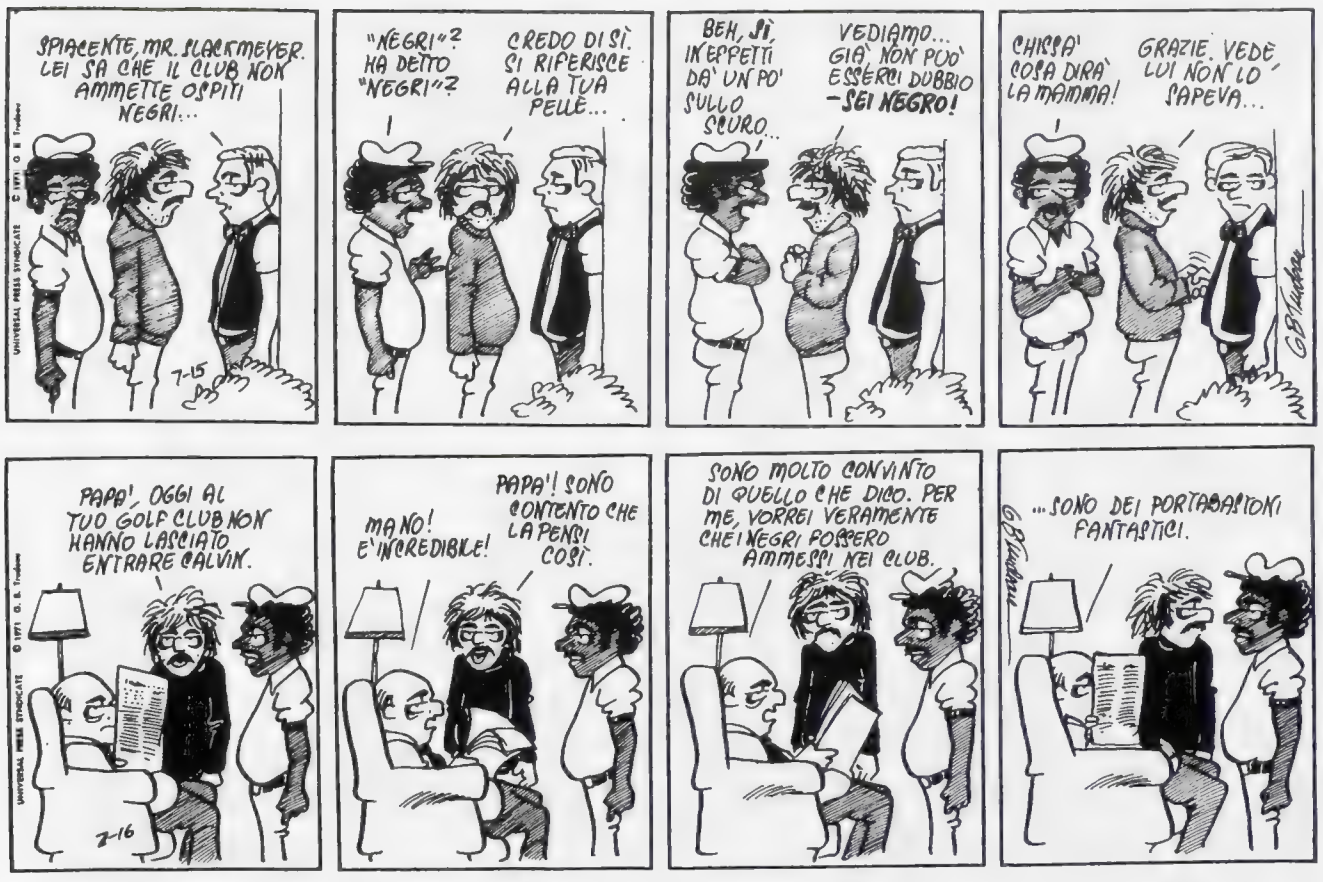
Linus se tasse

Avec le numéro 166 de janvier 1979, le format est drastiquement réduit à 15 × 21 cm : il n'y a plus de place, littéralement, pour les planches foisonnantes de Battaglia, Crepax et autres conteurs d'aventures. La revue se consacre donc, pour la partie illustration, à l'humour et à la satire. Celle-ci parvient enfin à se réaliser sans recourir aux dessins (mais toujours en vivant d'images) avec *La Cineteca di Babele*, une partie du *Sommario*, qui recommence à s'occuper aussi de livres, musique et BD. « Attualità & cultura » : cette accroche réunit des articles éparpillés dans toute la revue, rendant la lecture plus légère (absente, également, la lourdeur de certaines homélies politiques de la période précédente) ; dans les pages de « prose et poésie », on rit avec Beppe Viola. Il se surpasse dans la recherche d'un divertissement intelligent au fil des épisodes de sa *Piccola storia del culto della personalità attraverso il francobollo* [Petite histoire du culte de la personnalité à travers le timbre-poste].

Des pages du *Mago* débarque Daniele Panebarco, qui signe ici les histoires satiriques de *Nick Martello*. À partir de décembre 1979, Sergio Staino est un hôte régulier de la revue avec les mésaventures de la famille de l'ex-soixante-huitard *Bobo*. Cependant, la disparition des grands noms de l'aventure a été trop subite. Ainsi reviennent, adaptant leurs planches au nouveau format, Crepax et Pratt (avec *La Maison dorée de Samarcande*, qui paraît pendant quelques mois en 1980-1981, pour reprendre

È NELLE AVVERSITA' CHE SI HA LA MISURA DELLE RISORSE MORALI DI UN POPOLO. E NOI, SE SAREMO UNITI E LOTTEREMO STRENUAMENTE, NON DUBITO CHE IL DESTINO CI STIA PREPARANDO GIORNI LUMINOSI !
SIETE TUTTI CON ME ?
BEH, NON HANNO DETTO DI NO
O INCERTO DESTINO DEI TALENTI AUTORITARI ! UNO È SOSTENUTO DA UNA FIUMANA DI CONSENSI....
UN ALTRO È TRAVOLTO DA UNA MAREA DI OSTILITÀ....
GUARDA UN PO' !
TI PUÒ ANCHE CAPITARE DI ANNEGARE QUIETAMENTE IN UN OCEANO DI INDIFFERENZA

Les débuts d'Enzo Lunari, qui deviendra l'un des piliers de Linus.


SPIACENTE, MR. BLACKMEYER. LEI SA CHE IL CLUB NON AMMETTE OSPITI NEGRI...
"NEGRI"? HA DETTO "NEGRI"?
CREDO DI SÌ. SI RIFERISCE ALLA TUA PELLE...
BEH, SÌ, INSOMMA DA UN PO' SULLO SCURO...
VEDIAMO... GIÀ NON PUÒ ESSERCI DUBBIO -SEI NEGRO!
CHISSÀ COSA DIRÀ LA MAMMA!
GRAZIE. VEDE LUI NON LO SAPEVA...
PAPÀ, OGGI AL TUO GOLF CLUB NON HANNO LASCIATO ENTRARE CALVIN.
MA NO! È INCREDIBILE!
PAPÀ! SONO CONTENTO CHE LA PENSI COSÌ.
SONO MOLTO CONVINTO DI QUELLO CHE DICO. PER ME, VORREI VERAMENTE CHE I NEGRI FOSSERO AMMESSI NEI CLUB.
...SONO DEI PORTABAGAGLI FANTASTICI.

Doonesbury, *de Gary Trudeau.*

ensuite dans la revue dédiée à *Corto Maltese* en 1983). Mais les histoires médiévales de Queirolo et Brandoli seront peut-être plus constantes.

Après quelques mois comme *Rivista dei fumetti e dell'insinuazione* [Revue des bandes dessinées et de l'insinuation], le mensuel adopte en septembre 1980 un sous-titre auquel il restera longtemps fidèle : *Rivista di fumetti e d'altro* [Revue de bandes dessinées et autres]. Parallèlement naîts *Minus, Rivista d'altro et di fumetti*: ce sont les 8, 16 ou 24 pages en couleur au centre de la revue, recueillies pour un temps sous une couverture consacrée au personnage de Marcello Jori : un cahier apparemment réalisé pour les enfants et, comme les illustrés les plus chanceux, riche de publicité, même si elle est « clandestine », comme pour *Le Avventure di Peter Stuyvesant, fondatore di New York* [Les Aventures de Peter Stuyvesant, fondateur de New York]... et marque de cigarettes.

Le numéro de juillet 1981 est le dernier dirigé par Oreste del Buono. L'écrivain quitte Rizzoli à la suite de soupçons, bientôt vérifiés, sur les liens entre la direction de la maison d'édition et la loge maçonnique P2. La direction du mensuel est confiée à Fulvia Serra. Entrée en 1968 à la Milano Libri comme intérimaire au service des abonnements, elle est depuis devenue rédactrice des livres puis membre de la rédaction de *Linus* en 1971.

Outre Mattotti, qui a déjà collaboré avec Tettamenti à l'occasion de quelques histoires urbano-footballistiques, plusieurs auteurs de ce qu'on va appeler la « nouvelle BD italienne » font leur apparition, à travers la présence régulière du groupe Storiestrisce : Elfo, Cadelo, Igort, Carpinteri, Giacon.

Beaucoup de dessins, mais pas aussi peu de textes comme on aurait pu le penser d'un semblable encart, composent *Bauhouse, mensile di satira da cani* [Bauhouse, mensuel de satire canine], seize pages, de 1983 à 84, avec des auteurs popularisés principalement par *Il Male*, de Vincino à Vauro, de Perini à D'Alfonso.

Fin 1983 commence dans un fascicule attaché la publication de *Maus*, roman en bandes dessinées sur les Juifs déportés dans les camps nazis, qui vaudra à son auteur, Art Spiegelman, le prix Pulitzer. Si la première partie de l'œuvre (la seconde arrivera en 1991) paraît en dehors de la revue, c'est aussi pour ne pas jurer avec la ligne rigoureusement satirico-humoristique qui a été adoptée. La BD d'aventures se retrouvera dans le nouveau mensuel que la Milano Libri est en train de lancer, *Corto Maltese.*

Le bureaucrate *Goosemeyer,* de Wilder et Parker, est à partir de 1981 un des hôtes permanents du sommaire, comme le seront, très longtemps, *Bloom County,* de Berke Breathed, avec le névrotique et candide pingouin Opus (à partir de 1983), et *Calvin & Hobbes,* de Bill Watterson (à partir de 1987). Record de longévité, également, pour les histoires hallucinées de Matticchio et pour celles de Cascioli et D'Alfonso. Avec *Ciacci,* en août 1984, ceux-ci donnent vie à un lycéen qui va devenir un des nouveaux personnages humoristiques italiens les plus durables.

Alfabeto muto, *une histoire de Valentina par Crepax, juillet 1981.*

En 1988 s'attache à *Linus*, pour huit livraisons, *AVAJ*, un petit album en couleur de la taille d'un strip, ainsi baptisé d'après l'acronyme de ses auteurs : Angese, Vincino, Andrea Pazienza, Jacopo Fo. La même année, une nouvelle rubrique décroche un espace régulier – souvent insuffisant. C'est *Personalmente*, les annonces des lecteurs et lectrices à la recherche de l'âme sœur.

Les cent quarante-quatre numéros que *Linus* aura vécus en petit format ont la particularité, à de rares exceptions près, d'être presque interchangeables. Cette répétition d'une formule désormais éprouvée représente une garantie pour le lecteur occasionnel, sûr que sa revue lui offrira humour, satire, panorama des thèmes majeurs de l'actualité, sans négliger les sujets de réflexion. Outre le collectionneur, le lecteur fidèle reste lié à la revue par ses auteurs favoris ; cependant, il peut aussi se lasser d'un contenu toujours égal à lui-même.

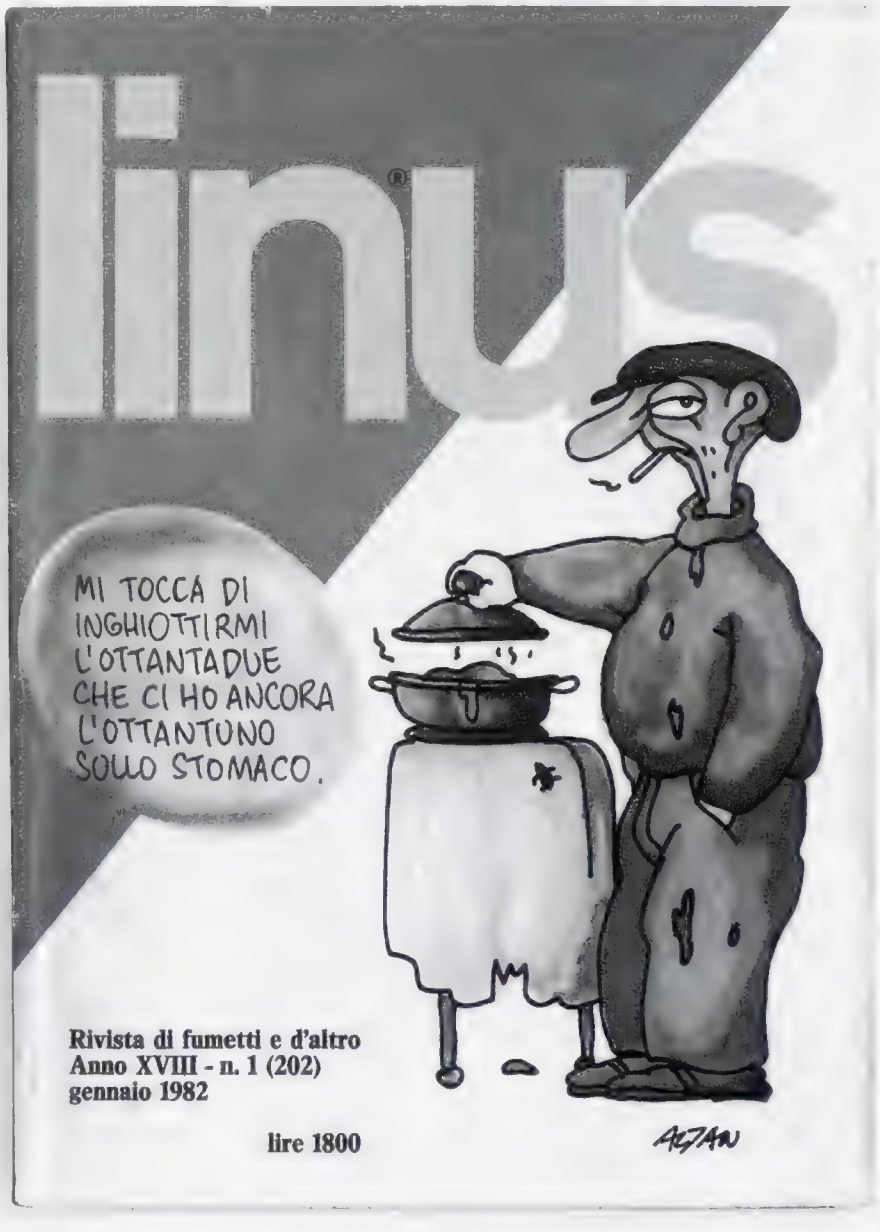
Le dur désir de durer

Entre-temps, les publications les plus diverses ont littéralement envahi les kiosques et, pour ne pas se faire submerger, *Linus* revient en 1992 à un format plus grand. Avec des numéros prétendument « spéciaux » dédiés à des auteurs satiriques, dont la présence à l'intérieur n'est pas plus importante que d'habitude, il cherche d'abord à diversifier ses livraisons. Il y parviendra en confiant à des rédacteurs et à des dessinateurs le développement d'un thème d'actualité ou relevant plus largement de l'air du temps, différent de mois en mois. Les pages BD, elles, n'offrent guère de nouveautés alors même que, sa rivale *Corto Maltese* s'arrêtant, *Linus* reste la seule revue de Milano Libri. Seule *Valentina* revient, et au début non pas comme héroïne de ses propres histoires mais comme lectrice-interprète de nouveautés littéraires. Le premier directeur, Giovanni Gandini, revient lui aussi, avec les divagations finales de la *Pagina in fondo*. Matt Groening (l'auteur des fameux *Simpson*, dont les BD ne seront traduites que des années plus tard) publie les planches de *Life in Hell*.

La direction de Rizzoli surveille de près le dernier périodique de BD du groupe, sans prendre pour autant aucune initiative promotionnelle. Inquiète du tassement des ventes observé des dernières années, elle envisage même au besoin des solutions plus expéditives, comme la cession du titre.

La concurrence renaît, sur le terrain même de la BD d'humour : c'est *Comix*, un hebdomadaire format tabloïde qui, à partir de 1992, remporte un certain succès en conjuguant BD et textes d'humour, avec un zeste de satire politique compréhensible même par le lecteur peu attentif à l'actualité. *Comix* est révélateur du regain d'intérêt des jeunes auteurs italiens pour le strip humoristique. *Linus*, pendant ce temps, a une double page régulière de satire politique (toujours et uniquement composée d'un « résumé de l'épisode précédent »), conçue et surtout écrite par « elle-kappa », et réserve une place de choix à l'univers de retraités d'*Eritreo Cazzulati*, d'Enzo Lunari. Grâce à quelques débutants, la satire de mœurs déborde le cadre étroit de la vignette humoristique pour envahir strips et planches ; c'est là l'unique nouveauté, au moment où la revue entre dans sa trente et unième année d'existence.

Le numéro du trentième anniversaire aurait dû être un numéro nor-


linus
MI TOCCA DI INGHIOTTIRMI L'OTTANTADUE CHE CI HO ANCORA L'OTTANTUNO SOLLO STOMACO.
Rivista di fumetti e d'altro
Anno XVIII - n. 1 (202)
gennaio 1982
lire 1800
ALTAN

Janvier 1982 : une couverture occupée par le métallo Ciputti, d'Altan.

mal, au lieu de quoi l'espace habituellement réservé aux articles à thèmes est utilisé pour reparcourir la vie de la revue, et le prix de vente baissé pour l'occasion de 500 lires. Les dirigeants de la maison d'édition ont décidé du nouveau sort de la publication, rappelant Oreste del Buono à la direction. Peu de mois après, le titre est cédé aux éditions Baldini et Castoldi. Les premiers changements consistent en une moindre place faite aux textes et au retour des ex-«jeunes collaborateurs» Igort et Jori (qui avaient momentanément déserté la bande dessinée) avec deux personnages humoristiques: le petit *Brillo* et la minuscule *Bambol Bee*. Une nouvelle rubrique, *Vides*, sur les goûts musicaux des jeunes, occupe en moyenne sept pages, mais bien plus durables sont les quatre consacrées aux informations animalières de la *Gazzetta ufficiosa degli animali italiani* (sur le modèle de la *Gazzetta Ufficiale*).

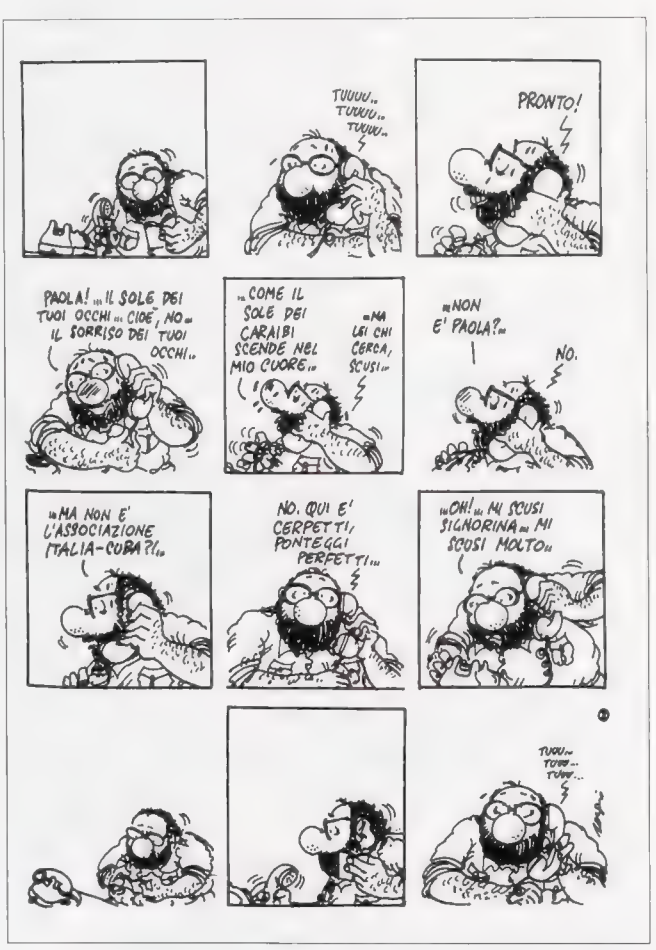
En juillet 1996, le sous-titre se transforme en *Rivista di fumetti e diversità*. Del Buono modifie son statut personnel et, eu égard à la période peu florissante, devient *«direttore responsabile non-profit»*. Son retour aura entraîné un renouveau du discours critique et de l'information sur la bande dessinée. En 1996, il signe un long article, en trois livraisons, sur l'éditeur Sergio Bonelli, «grand artificier de la BD populaire italienne», et le même Bonelli fait la couverture, avec *Dylan Dog*. Quinze mois plus tard, c'est le tour d'une série, intitulée *Fumetti in crisi* [BD en crise], composée de six reportages dans lesquels autant de dessinateurs (Trigo, Baru, Burns, Igort, *etc.*) analysent la situation dans leurs pays respectifs.

Comme ce fut le cas pour le cartoon de Gary Larson et pour *Bloom County*, *Calvin & Hobbes* s'interrompt, au plus fort de son succès, par la volonté de l'auteur. On réédite donc les anciens strips pour le plaisir du plus grand nombre, et aussi ceux de *Krazy Kat*, à raison de cinq par page, pour le plaisir de quelques-uns. Ils sont guère plus nombreux, les amateurs de *Leviathan*, de l'Anglais Peter Blegvad: un nouveau-né qui philosophe au fil de demi-planches expérimentales. Se fiant à ce qui marche aux USA, la revue propose des strips pas très originaux mais divertissants (*Robotman*, de Meddick) ou tout simplement «craquants» (les chiens et les chats des *Mutts* de McDonnell).

Bristow ne paraît plus depuis quelques années. La vie de bureau fait maintenant le succès de *Dilbert*, de Scott Adams, où la stupidité et l'arrogance trouvent un allié inespéré dans l'informatique. Entre-temps, la cote de *Doonesbury* se voit confirmée par la création de la rubrique «Zonker's Zone», du nom du plus brouillon des protagonistes.

Pour fêter les trente ans de ce mois de mai auquel la revue doit tant, *Linus* offre en supplément un faux numéro d'époque, avec un florilège des bandes présentées en 1968. Destinée particulièrement à ceux qui étaient jeunes ou très jeunes dans ces années-là, plus qu'à la nouvelle génération des vingt ans (une minorité du lectorat, d'après le dernier référen-

Bobo di Sergio Staino
© Milano Libri Edizioni
I TUOI OCCHI RIDENTI BRILLANO COME IL SOLE DEI CARAIBI
IL SOLE DEI CARAIBI BELLO!
QUANDO SORRIDI IL SOLE DEI CARAIBI SCENDE NEL MIO CUORE
COSÌ È ANCORA MEGLIO
HO BISOGNO DI VEDERTI DI CONOSCERTI MEGLIO
ANDIAMO A CENA INSIEME STASERA? VUOI?
PERFETTO!
P... P... PAOLA!


TUUUU... TUUUU... TUUUU...
PRONTO!
PAOLA! IL SOLE DEI TUOI OCCHI CIOÈ, NO IL SORRISO DEI TUOI OCCHI
COME IL SOLE DEI CARAIBI SCENDE NEL MIO CUORE
MA LEI CHI CERCA, SCUSI
NON È PAOLA?
NO.
MA NON È L'ASSOCIAZIONE ITALIA-CUBA?!
NO. QUI È CERPETTI, PONTEGGI PERFETTI...
OH! MI SCUSI SIGNORINA MI SCUSI MOLTO
TUUU... TUUU... TUUU...

NIENTE, SIGNORE...
QUALCUNO DI NOI AVESSE UNA VOLTA IL CORAGGIO DI OPPORSI ALLE SUE PREPOTENZE...!
© Lunari/M.L.E.
SIA CONDOTTA ANTIGONE. VOGLIO INTERROGARLA.
SAPEVI CHE AVEVO PROIBITO DI DARE AIUTO E RIFUGIO AI RIBELLI ?
COME NON SAPERLO ? TUTTI LO SAPEVANO...
EPPURE HAI OSATO CALPESTARE LE LEGGI ?
LA PIETÀ E L'AMORE NON HANNO MAI FISSATO LEGGI DI QUESTO GENERE FRA GLI UOMINI

Une curiosité : Enzo Lunari se rend méconnaissable pour signer une belle adaptation d'Antigone.

dum des lecteurs), une nouvelle rubrique a démarré il y a quelques mois : *Borseggiando borseggiando*, des instructions sur les pièges de la bourse pour qui n'investit pas uniquement dans les vieilles collections de *Linus*. On retrouvera quelque temps la finance, sous forme de strips peuplés d'animaux industriels et corrupteurs, dans *Fat Cats*, de Charlie Podrebarac.

Dans la file des pèlerins en partance pour Rome s'éloigne, de dos, un Oreste del Buono maussade : *« Le directeur limogé »*, titre le bandeau éditorial de mai 1999, *« Tous les détails à l'intérieur »*. Mais rien n'est expliqué, et pas davantage dans le numéro suivant, où la mention du directeur responsable, inchangée, est précédée de celle, inédite, du directeur éditorial, en la personne de Luca Landò. À lui la tâche de claironner l'arrivée des *Simpson*, l'exemplaire famille bruyante et vulgaire de Matt Groening.

Les *comic books* se sont taillés un espace respectable dans les kiosques grâce aux éditions Macchia Nera, mais Baldini & Castoldi s'en sont assuré la publication en librairie. C'est ce qui explique l'apparition, dans les quatre pages centrales de *Linus*, du supplément détachable *Springfield News*, avec mode d'emploi, guide des personnages, et au centre une seule planche, tournée à 90°, la rédaction paraissant parier sur l'existence de fans acharnés prêts à acheter le mensuel rien que pour cet inédit. Dans le même numéro, on peut aussi trouver, luisant d'un éclat différent, le journal de guerre dessiné par le Serbe Aleksandar Zograf.

« L'altro *Linus* » : c'est le nom choisi par un DJ, devenu relativement célèbre grâce à une radio privée, et à partir du numéro d'octobre la rédaction lui offre, ainsi qu'à quelques collègues, de diffuser leurs réflexions sur disques, films, *etc.*, sur huit pages en couleur.

La rubrique courrier réapparaît quand Schulz, le jour de la publication de la dernière planche inédite des *Peanuts*, s'efface. Les lettres, comme les messages entre lecteurs de *Personalmente*, passent désormais par le site Internet – une commodité apparente dont il faut bien constater qu'elle a entraîné, en ce qui concerne le courrier, un appauvrissement notable de la revue. [...]

Ballon rond et mondialisation

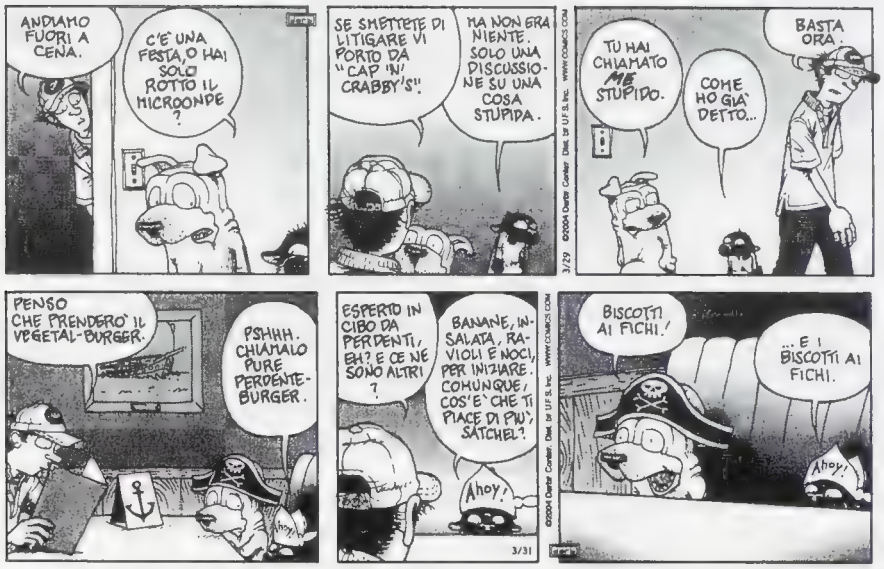
La cote d'une BD dans *Linus* se mesure en années de présence. Les seules séries à n'avoir jamais été interrompues depuis leur première apparition, et aussi longtemps qu'elles ont existé, ont été, outre *Peanuts*, *Doonesbury* (interrompu par l'auteur pendant un certain temps) et *Calvin & Hobbes*.

Présenté dans le premier *Almanach* de 1998, puis se poursuivant dans le mensuel jusqu'en mars 2001, *Liberty Meadows*, de Frank Cho, nous fait pénétrer dans un institut pour animaux à problèmes où ceux-ci côtoient de belles et réalistes psychiatres et un vétérinaire timide. Un cabot et un matou, tout aussi névrotiques, remplissent l'appartement et la vie d'un autre célibataire dans *Get Fuzzy*, de Darby Conley. Ils sont assez populaires pour se voir consacrer le calendrier 2001 offert par la revue.

Parmi les personnages introduits à la fin de la décennie quatre-vingt-dix, *Zits*, de Scott et Borgman, portrait d'un adolescent américain, sort du lot. Après quelques tentatives de bandes italiennes peu convaincantes ni convaincues, *La Bambina filosofica* connaît une vie relativement moins brève. Pas plus que les autres auteurs européens de la nouvelle génération, Vanna Vinci ne sent pourtant pas vraiment le rythme de la bande à chute.

C'est le sport national, mais on est surpris de voir dans *Linus* des caricatures de joueurs de foot, même sous forme de bande dessinée à suivre. Les histoires d'Aloi et Frosini vont capti-

Linus *aujourd'hui (n° de mai 2004)*


ANDIAMO FUORI A CENA.
C'È UNA FESTA, O HAI SOLO ROTTO IL MICROONDE ?
SE SMETTETE DI LITIGARE VI PORTO DA "CAP 'N' CRABBY'S".
MA NON ERA NIENTE. SOLO UNA DISCUSSIONE SU UNA COSA STUPIDA.
TU HAI CHIAMATO ME STUPIDO.
COME HO GIÀ DETTO...
BASTA ORA.
PENSO CHE PRENDERÒ IL VEGETAL-BURGER.
PSHHH. CHIAMALO PURE PERDENTE-BURGER.
ESPERTO IN CIBO DA PERDENTI, EH? E CE NE SONO ALTRI ?
BANANE, INSALATA, RAVIOLI E NOCI, PER INIZIARE. COMUNQUE, COS'È CHE TI PIACE DI PIÙ, SATCHEL?
Ahoy!
BISCOTTI AI FICHI!
... E I BISCOTTI AI FICHI.
Ahoy!

Get Fuzzy, *de Darby Conley, l'un des strips introduits plus récemment.*

Le style vigoureux de la dessinatrice Anna Brandoli.

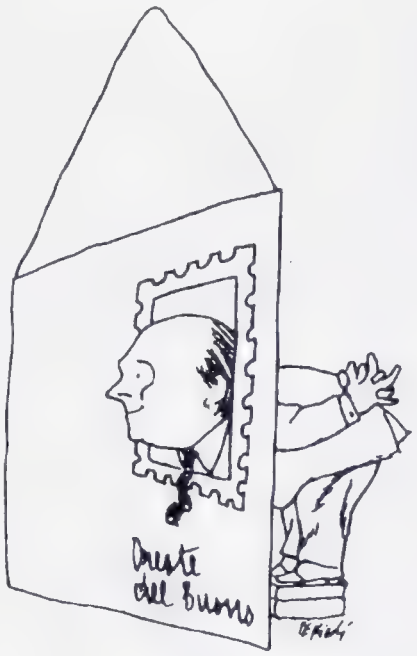
ver les *tifosi* des mois durant. Même dans *Linus*, la bandes dessinées ne peut pas consister uniquement en strips. Il y a aussi des histoires humoristiques publiées en épisodes, comme celles, à l'humour gay, de l'Allemand Ralf König, révélé par *Blue*. Une approche est tentée en direction des nouveaux talents de la BD française. Pour Lewis Trondheim, qui compte déjà quelques albums en librairie, le choix semble pertinent, mais les histoires traduites sont plutôt destinées à la jeunesse. Pendant sept mois, jusqu'à janvier 2002, se développe le roman graphique *2004*, du cartoonist américain Ted Wall ; une relecture du *1984* orwellien dans un futur proche « néo-postmoderne ». Mais c'est à travers les articles plutôt que dans les bandes dessinées que *Linus* trouve à se renouveler : globalisation, développement durable, fonds éthiques... Ces nouvelles préoccupations qui s'expriment dans ses pages ne sont somme toute pas si éloignées de celles que pouvait avoir, presque quarante ans plus tôt, la première revue de bandes dessinées pour un public adulte. ■

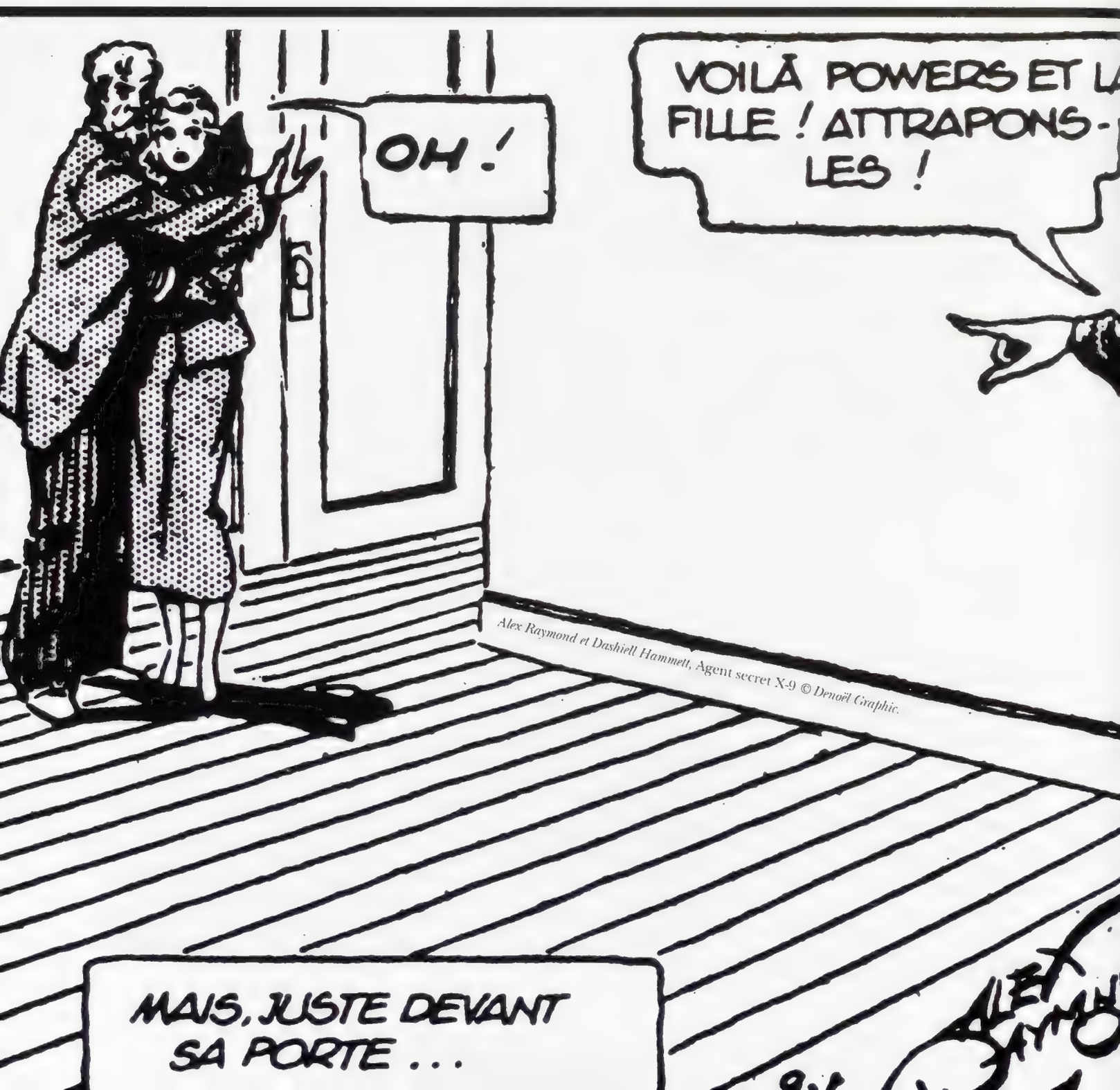
(Ce texte est tiré de l'ouvrage de Giuseppe Peruzzo *Persone di Nuvola : Le riviste di fumetti d'autore*, Q Press, Turin, 2003, avec l'aimable autorisation de l'auteur. Le livre peut être commandé en envoyant 39,50 € sur le compte postal n°50038132 au nom de G. Peruzzo, via Saluzzo 20, 10125 Torino, Italie.)

Oreste del Buono

Écrivain, journaliste, Oreste del Buono, dont la signature était communément abrégée en O.d.B., est né le 9 mars 1923. Sa passion pour la bande dessinée américaine a permis au public italien de découvrir *Peanuts*, *Li'l Abner*, *Pogo*, *Krazy Kat* et bien d'autres classiques du strip. L'un des fondateurs de *Linus*, il en dirigea la rédaction de 1972 à 1981, pour devenir ensuite directeur littéraire d'une autre revue de bandes dessinées : *L'Eternauta*. Il s'est beaucoup employé à faire connaître Guido Crepax, Hugo Pratt, Sergio Staino ou encore Francesco Tullio Altan. Rappelé à la tête de *Linus* en 1995 pour redynamiser un titre sur le déclin, il avouait que cette revue représentait « l'expérience la plus importante de sa vie ». Oreste del Buono avait dirigé une *Enciclopedia del Fumetto* dès 1969. Dans le domaine littéraire, outre ses romans et ses essais critiques, on lui doit des traductions de Proust, Flaubert, Maupassant, Gide, Stevenson, Wilde, *etc.* O.d.B. s'en est allé le 30 septembre 2003. Il n'existe pas d'intellectuel français qui se soit engagé avec la même ferveur et la même constance dans le combat pour la reconnaissance du neuvième art.

T.G.





Alex Raymond et Dashiell Hammett, Agent secret X-9 © Denoël Graphic.

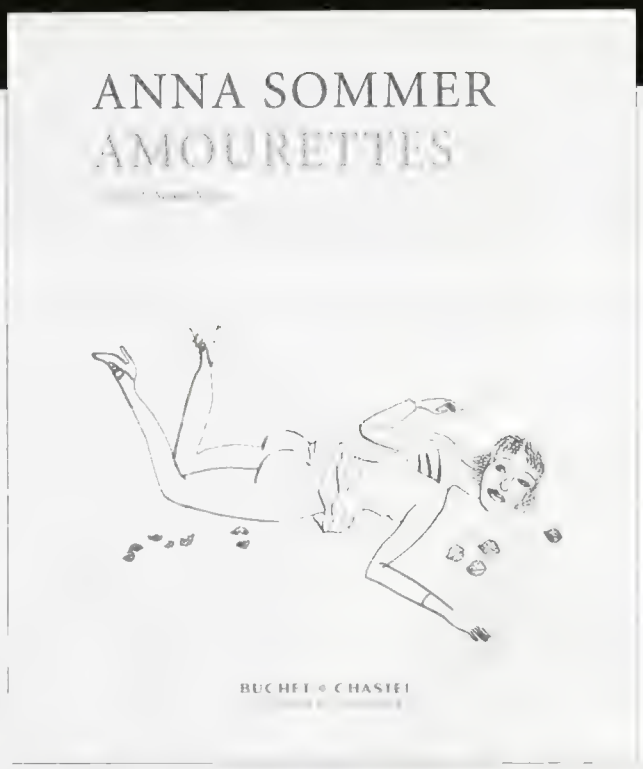
DOSSIER

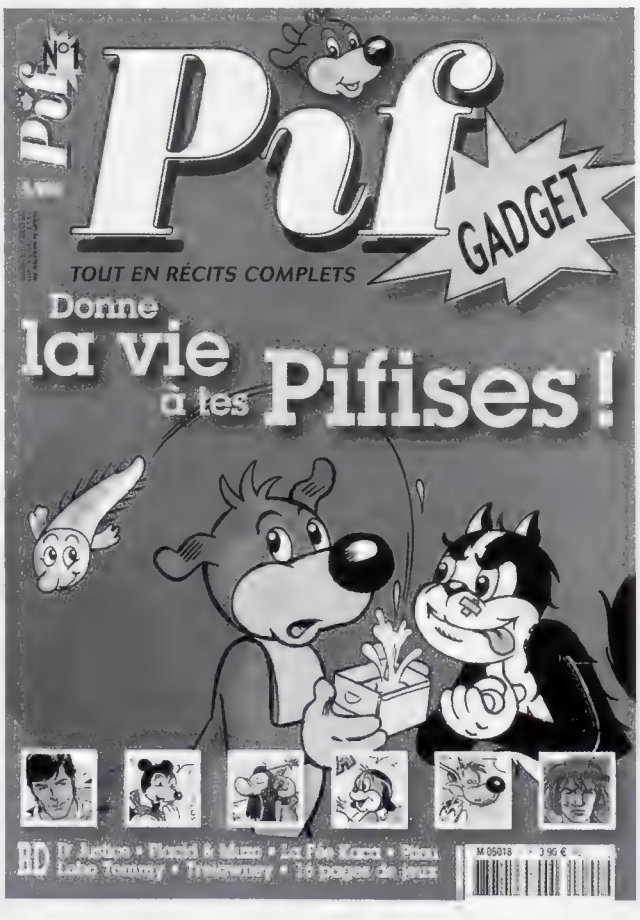
NOUVELLES STRATÉGIES ÉDITORIALES

Le paysage de la bande dessinée est en évolution constante. Les circuits de diffusion, les publics, les formats, les contenus, les styles, les références : tout change en permanence sous nos yeux, et ce qu'on en peut écrire paraît, après deux ou trois ans, en décalage avec le nouvel état du marché et de la création.

Ces transformations ne surgissent pas toujours par génération spontanée ; elles sont, pour partie, le résultat d'initiatives prises par les éditeurs, qui filtrent les œuvres répandues dans le public et décident de la forme à leur donner. Les pages qui suivent entendent redonner toute leur force à ce pouvoir d'initiative, en rendant compte des nouveaux lieux de création qui déplacent les frontières et les catégories antérieures.

Depuis son lancement, *9e Art* a régulièrement pris le pouls du marché de la bande dessinée. Ce nouveau dossier est organisé en quatre parties. Jean-Philippe Martin se penche tout d'abord sur les collections d'auteur (" Poisson Pilote ", " Écritures ", " Carrément BD ") lancées par les grosses maisons d'édition. Trois responsables de petites maisons alternatives, respectivement Coconino Press, L'Association et l'An 2, expliquent ensuite eux-mêmes les choix qui ont présidé à la création de nouvelles collections à leur enseigne. Suivent deux entretiens avec des éditeurs qui étaient étrangers au monde de la bande dessinée et qui ont récemment abordé à ce nouveau rivage : Bréal et Denoël. (En dépit de sollicitations répétées, nous n'avons malheureusement pu obtenir d'entretien avec Frédéric Pajak, le directeur de la collection " Les Cahiers dessinés " et de la revue éponyme, chez Buchet-Chastel.) Enfin, Thierry Groensteen analyse un contexte marqué par la surproduction et la concentration des grands groupes.





L'un des livres de la collection " Les Cahiers dessinés " et, à l'opposé de cette collection raffinée, la résurrection formidablement régressive de Pif Gadget.

JEAN-PHILIPPE MARTIN

DE L'ESPRIT DES "SPÉCIALES"

Voici quelques années, à la faveur d'un article consacré à « L'irrésistible ascension de l'édition indépendante[1] » durant les années quatre-vingt-dix, nous notions qu'après une période de marginalité, les innovations et les audaces de ce segment artisanal de l'édition ne laissaient désormais plus indifférents les éditeurs « grand public ». Nous prédisions même que ceux-ci se préparaient à moissonner des terres ensemencées par d'autres. À la fin de l'article, nous avions fixé rendez-vous à la fin de la décennie suivante afin de vérifier la portée de la prévision. Anticipant cette échéance, ce dossier dédié aux « nouvelles stratégies éditoriales » nous fournit l'occasion d'un bilan intermédiaire, portant plus particulièrement sur les collections spéciales créées par les grands éditeurs afin de capitaliser ces nouvelles richesses. Passage en revue de trois « spéciales ».

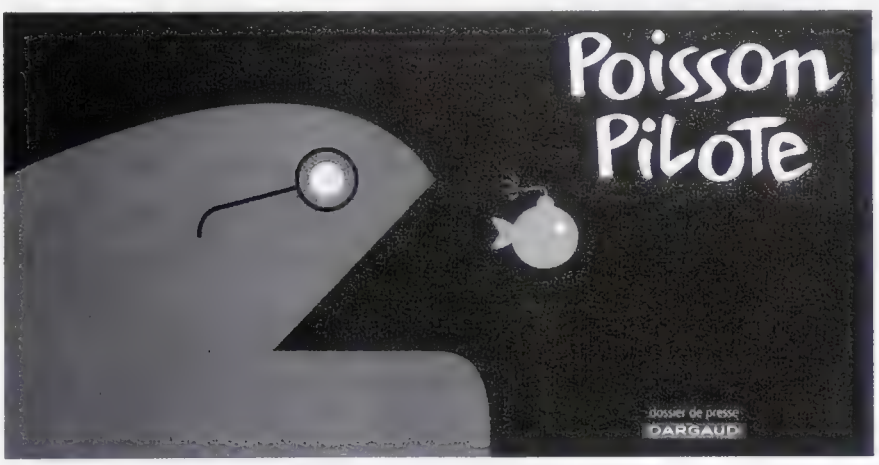
"Poisson pilote"

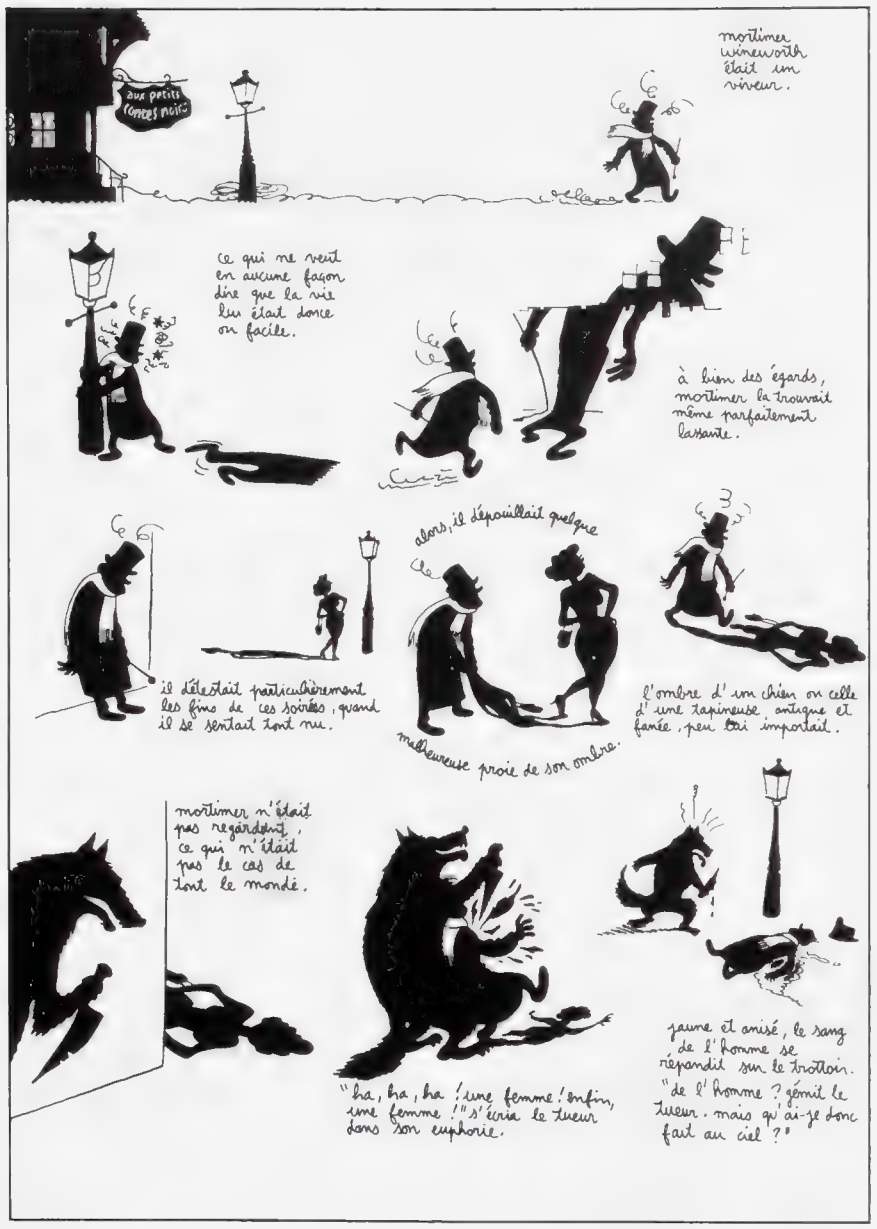
Lors du lancement de leur nouvelle collection d'humour, "Poisson Pilote", en avril 2000, les éditions Dargaud ne font pas mystère de leurs intentions : rafraîchir l'image d'une maison d'édition grand public qui déroule les séries à succès et qui, depuis son rachat par le groupe Média Participations, n'est plus assimilée au foyer de créativité qu'elle fut assurément durant les décennies *Pilote*. Pour reprendre pied dans son temps, Dargaud a décidé de draguer largement le vivier des nouveaux talents très actifs depuis quelques années chez les petits éditeurs.

Avant 2000, à l'exception de contributions sans lendemain de Sfar et de David B. à l'éphémère collection "Roman-BD" (avec *Paris-Londres* et *Le Tengû carré*), le premier à entamer une collaboration suivie avec l'éditeur de *XIII* a été Lewis Trondheim, tout droit venu de L'Association. Mariage de la carpe et du Lapinot, diront certains. D'autant plus que, malgré la liberté dont il se targue de jouir, Trondheim doit se plier aux impératifs commerciaux sans cesse dénoncés par les « indépendants ». Ils seront toutefois nombreux à rallier la collection spéciale qui s'élabore chez Dargaud. Leurs réticences ont sans doute été balayées par le fait que l'artisan du projet n'est autre que Guy Vidal, ancien rédacteur en chef du *Pilote* de la grande époque, réputé pour son professionnalisme et disposant de surcroît de la puissance de diffusion de Dargaud.

Selon Vidal, "Poisson Pilote" devait répondre à la recrudescence des sollicitations émanant « d'auteurs indépendants ». Dans la présentation qu'il en donne dans *La Lettre de Dargaud*[2], il explique que l'idée lui était venue de regrouper sous une même bannière des ouvrages qui « *s'avançaient alors en ordre dispersé sur l'océan « tendance » du programme éditorial de Dargaud* ». Des titres au cousinage avéré, « *mutins et pêchus* » comme les désigne Vidal, ressemblant « *plus à une école qu'à un ramassis de livres de même format* ».

Que recouvre le concept « d'école » convoqué dans cette présentation ? Parmi les auteurs et les ouvrages qui inaugurent la collection ou qui viendront s'y agréger au rythme d'une vingtaine de titres par an, on trouve notamment Christophe Blain, qui lance les séries *Isaac le Pirate* et *Hiram Lowatt & Placido* (la seconde sur scénario de David B.) ; le prolifique Sfar, qui écrit *Urani* pour le même David B. ; les frères Le Gall et leurs *Petits contes noirs* ; le fécond Manu Larcenet, avec ses *Cosmonautes du futur* et ses *Entremondes*, conçus à quatre mains, avec son frère Patrice ou le « patriarche » Trondheim, sous le haut patronage duquel est placé "Poisson Pilote".




aux petits ronces noirs
mortimer winewoith était un viveur.
ce qui ne veut en aucune façon dire que la vie lui était douce ou facile.
à bien des égards, mortimer la trouvait même parfaitement louable.
il détestait particulièrement les fins de ces soirées, quand il se sentait tout nu.
alors, il dépouillait quelque malheureuse proie de son ombre.
l'ombre d'un chien ou celle d'une tapineuse, antique et fanée, peu lui importait.
mortimer n'était pas regardant, ce qui n'était pas le cas de tout le monde.
"ha, ha, ha ! une femme ! enfin, une femme !" s'écria le tueur dans son euphorie.
jaune et anisé, le sang de l'homme se répandit sur le trottoir. "de l'homme ? gémit le tueur. mais qu'ai-je donc fait au ciel ?"

© éd. Dargaud

Les Petits contes noirs *des frères Le Gall.*

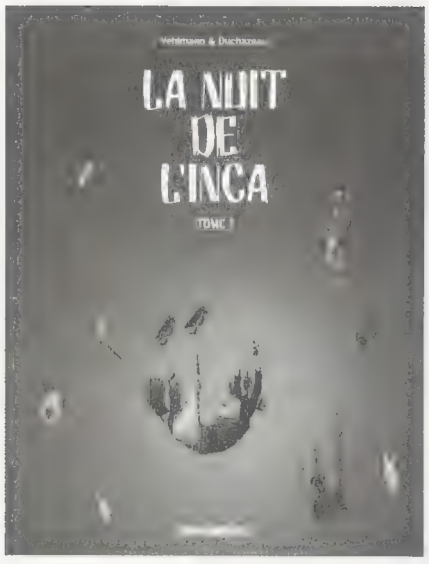
Ces auteurs cristallisent certaines tendances. Tout d'abord, leurs dessins ne relèvent pas de l'esthétique réaliste. Représentations caricaturales, pictorialisme, minimalisme sont de mise, certains titres confinant même à l'expérimentation graphique, comme c'est le cas des bandes en ombres chinoises des *Petits contes noirs*.

Ensuite, la liberté de ton et l'humour décalé sont de règle. Il faut souligner la liberté et l'audace avec lesquelles sont abordés genres et sujets. Le western (*Hiram Lowatt & Placido, Blacktown*), la piraterie (*Isaac le pirate*), l'aventure exotique (*La Nuit de l'Inca*, de Fabien Wehlmann et Frantz Duchazeau) sont l'objet de stimulantes revisitations. L'existentialisme contemporain est de rigueur (*Les Pauvres Aventures, de Jérémie* de Riad Sattouf, *Le Retour à la terre*, de Ferri et Larcenet et presque tout *Lapinot*) et la philosophie s'affiche ouvertement dans le très original *Socrate le demi-chien*, de Sfar et Blain, construit autour du soliloque du chien d'Héraclès. Un procédé réemployé dans le *Chat du rabbin*, qui permet à Sfar d'aborder un de ses domaines de prédilection : la culture juive sépharade.

Relevons, enfin, une convergence d'univers alimentés par les mêmes références (séries TV, jeux vidéo), qui dénote un même profil intellectuel des auteurs, dont la plupart semblent détenir un « *permis de ne pas grandir* », selon la formule empruntée à Harry Morgan. Les gamins de Larcenet, le Lapinot de Trondheim, le Jérémie de Sattouf relèvent d'une semblable fausse candeur, ressort d'un comique souvent ironique. Cette proximité des œuvres s'explique par la connivence que ces auteurs entretiennent entre eux, et qui s'exprime par un ensemble de collaborations croisées : Trondheim fournit des scénarios à Larcenet (*Cosmonautes du futur*) ou à Fabrice Parme (*Venezia*) et doit une histoire de Lapinot à Le Gall (*Vacances de Printemps*), David B. signe les histoires de *Lowatt & Placido* ou dessine celles écrites par Sfar. C'est dans cette dynamique complice qu'on identifie un mouvement, chargé symboliquement de toutes les vertus associées à ce que le journaliste Hugues Dayez, dans un recueil d'entretiens, a appellé la « nouvelle bande dessinée ». Le titre de la nouvelle collection proclame ce vœu de renouer avec l'esprit pionnier du journal *Pilote*, sur lequel soufflait, déjà, l'esprit d'une « nouvelle bande dessinée ».

Dargaud recrute surtout du côté des membres ou satellites de la phalanstérienne Association, là où désormais s'exprime l'esprit d'innovation. À telle enseigne qu'un auteur suggérera de baptiser la nouvelle collection « L'Association en couleurs ».

Il s'en trouvera pour déplorer que le désir de s'approprier une tendance du marché se soit concrétisé par une sorte d'OPA amicale, indice d'un certain manque d'imagination. L'éditeur ne s'en défend pas, mais précise toutefois que "Poisson Pilote" paraissait d'une rentabilité très incertaine. En tirant les auteurs de leur confidentialité, Dargaud estime en outre avoir utilement relayé le travail des petits éditeurs. Pour son P-DG, Claude de Saint-Vincent, « *L'Association est un outil formidable mais qui a ses limites. [...] Certains albums, de qualité, n'ont pas vocation à atteindre des chiffres de diffusion de 20 000 ou 30 000 exemplaires. S'ils [les petits éditeurs] faisaient des produits à plus gros tirages, peut-être y perdraient-ils leur âme ? En reprenant Lapinot, Dargaud a fait doubler ses ventes. Nous sommes donc plus complémentaires*



que concurrents »[3]. Même si cette complémentarité s'arrête à des ouvrages aux potentialités commerciales plus grandes, plus faciles à ajuster à la ligne identifiée de l'éditeur. Quoi qu'il en soit, avec sa soixantaine de titres parus, ses best-sellers – *Le Chat du Rabbin, Isaac le Pirate* – et ses auteurs courtisés par les médias (Sfar, Trondheim, Larcenet, Sattouf), "Poisson Pilote" se taille aujourd'hui une place de choix dans le paysage éditorial.

"Ecritures"

Si Dargaud a dû réagir contre une certaine dépréciation de son image, c'est à un vrai déclin que Casterman tente de remédier depuis quelques années. En décembre 1998, l'éditeur tournaisien met un terme définitif à *(À suivre)*, une des dernières revues « historiques » de création encore en exercice. La mesure répond à la désaffection alarmante du lectorat et doit contribuer à assainir le groupe en vue de son rachat. Une cession annoncée qui donne lieu à toutes les spéculations, entraînant Casterman dans une zone de turbulences où sa stratégie éditoriale s'opacifie. Pour beaucoup le glas sonne lorsqu'en 1999, contre toutes prévisions, Casterman est cédé à Flammarion. En effet, hormis le contrôle d'Audie, et l'édition du *Maus* de Spiegelman, ce groupe n'a pas beaucoup d'expérience en matière de BD. Alors que se dessinent les menaces de départ de quelques auteurs vedettes, on prête à Flammarion la volonté de rentabiliser son investissement en délestant un catalogue prestigieux de ses auteurs les moins rentables pour se concentrer sur des valeurs sûres, dont le très convoité *Tintin*. Le scénario s'accélère les mois suivants avec la fermeture des bureaux du siège belge, à Tournai, et un nouveau rachat par le champion italien de l'édition grand public, Rizzoli. L'issue du feuilleton paraît bien incertaine. Casterman réagit en 2001 en recrutant Louis Delas, ancien de Vents d'Ouest, au poste de directeur général, puis en s'adjoignant les services de Benoît Peeters. Nommé conseiller éditorial, le scénariste-critique redéfinit la politique éditoriale et lance un plan de reconquête des lecteurs, qui passe par la refonte des collections et suit trois orientations :

1) La valorisation du patrimoine Casterman, qui ne se limite pas aux poids lourds *Tintin, Alix* et *Martine* (lesquels assurent plus du tiers des ventes de la marque). Une collection sera dédiée aux classiques de la maison, essentiellement des titres parus dans la collection "Romans (À suivre)".

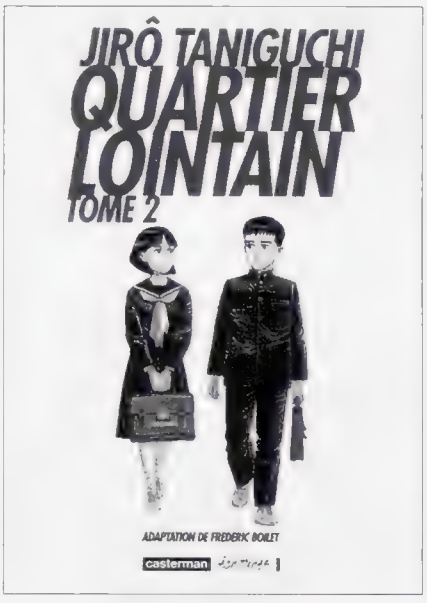
2) Des gages sont ensuite donnés au grand public avec un foisonnement de nouvelles collections couvrant tout le spectre des genres : l'humour ("C'est pour offrir", dirigée par l'inévitable Philippe Geluck), le policier ("Ligne rouge"), l'aventure ("Ligne d'horizon"), la BD pour les plus jeunes ("Première ligne"), pour les adolescents ("Grande ligne"), le manga, enfin ("Mangas").

Enfin, Casterman lance la revue des littératures graphiques, *Bang!* coéditée avec *Beaux-Arts Magazine* (du même groupe Flammarion) et remplace les "Romans (À suivre)" de naguère par "Romans" et "Un monde", qui regroupent, respectivement, les *one-shots* en noir et blanc et les mini-séries d'auteurs en couleur.

C'est dans ce dernier cercle que l'on découvre "Écritures", une « spéciale » mise en place en 2002, caractérisée par son demi-format (17 × 24 cm), sa maquette sans affèteries et sa forte pagination (entre 80 et 600 pages), qui affirment la parenté avec le roman.

"Écritures" ne peut pas encore se prévaloir d'un grand nombre de titres (une douzaine à ce jour) et tarde à exprimer son « esprit ». Entendons par là qu'en dehors de ses caractéristiques techniques, qui évidemment ne manquent pas de rappeler les formats qui ont forgé l'identité de l'édition indépendante, la ligne directrice de la collection ne se laisse pas discerner d'emblée. Elle propose beaucoup de rééditions, telle *L'Autoroute du soleil*, le *road-comic* de Baru, déjà publié par Casterman dans sa collection "Mangas", tout comme *L'Homme qui marche*, récit contemplatif de Jirô Taniguchi. L'auteur japonais, découverte de Casterman, est omniprésent dans cette collection où est réédité aussi *Journal de mon père*, précédemment publié dans "Romans (À suivre)", auquel s'ajoute *Quartiers lointains*, mini-série qui a bénéficié, comme désormais chaque titre de Taniguchi, d'un excellent accueil public. Curieusement, c'est aussi dans "Écritures" que l'on a choisi de rééditer *L'Ombre*, de Hugo Pratt et Alberto Ongaro, que l'on aurait mieux vue dans la collection "Classiques" (le début de la série remonte à 1945) si celle-ci n'était pas réservée au seul patrimoine de Casterman.

L'Homme à la fenêtre, de Lilia Ambrosi et Lorenzo Mattotti, très beau récit empreint d'intériorité, reparaît ici, après avoir quitté le catalogue d'Albin Michel. Mieux que d'autres, ce titre laisse entrevoir le programme potentiel de la collection. Benoît Peeters ne prêtait-il pas à *« l'intimisme [de ce] roman visuel »* de montrer « à *quel point la bande dessinée est en mesure*



© ed. Casterman

Seth : Le Commis voyageur.

d'accueillir de nouveaux contenus, loin des ficelles et des recettes[4] » ? À l'instar de l'ouvrage précurseur de Mattotti, la quasi-totalité des titres publiés dans " Écritures " accusent cette rupture avec une bande dessinée « fabriquée ». Les récits amples et d'abord difficile s'y révèlent fortement marqués par une phénoménologie du quotidien, des interprétations du monde et des « atmosphères » introspectives. Dans *Breakfast after noon*, Andy Watson, jeune talent anglo-saxon venu de la science-fiction – il a adapté en BD la série TV *Buffy contre les vampires* –, délaisse cet univers pour le roman social et relate les conséquences d'un licenciement sur un couple de jeunes Anglais. *Soupe froide* décrit, du point de vue très informé de l'auteur Charles Masson, ORL dans le civil, la misérable condition des SDF. Déjà *L'Autoroute du soleil* proposait une plongée dans la France profonde et s'empoignait avec quelques thèmes d'actualité (racisme, drogue). *Le Commis voyageur*, de Seth, nous invite à partager quelques heures de la solitude d'un ancien représentant de commerce, nostalgique d'un temps où il était maître dans l'art de vendre. Quant à l'imposant *Blankets*, il entraîne le lecteur au cœur de l'Amérique profonde, pétrie de puritanisme, pour une histoire d'amour vécue comme une communion quasi eucharistique, très inspirée de la biographie de Craig Thompson, son jeune auteur.

Si l'on ne boude pas l'opportunité de lire ces chefs-d'œuvre qui font le sel de la collection, " Ecritures "suscite toutefois un sentiment indéfinissable de déjà-vu et de déjà-fait. Difficile de ne pas y voir d'abord un patchwork de « nouvelle manga » – représentée par ses promoteurs les plus notoires, Frédéric Boilet, qui signe *Mariko Parade* avec la mangaka Kan Takahama, et évidemment Jirô Taniguchi – et de bande dessinée américaine indépendante, grâce à des auteurs comme Craig Thompson, Seth, Andi Watson, affiliés à cette génération de créateurs révélés par des petits éditeurs et que tous aujourd'hui se disputent, comme Chris Ware, Dan Clowes, Chester Brown ou Joe Matt. Ensuite, en cherchant après tout le monde à tirer les dividendes d'une vogue pour le roman graphique et en privilégiant les œuvres traduites, la collection n'affirme guère de personnalité. Elle se pose en concurrente des petits éditeurs qui ont ouvert la voie et des éditeurs grand public qui leur ont déjà emboîté le pas. Citons les collections " Encrages " de Delcourt, nourrie par des « auteurs maison », et " Tohu-Bohu " des Humanoïdes Associés, un temps dirigée par Dupuy et Berbérian, qui a révélé les facettes inattendues de Robin, Durieux, Levallois et débusqué le Nord-Américain Seth. Sur ce front, difficile de ne pas évoquer enfin la syncrétique collection de littératures dessinées du Seuil, riche, elle aussi, en œuvres traduites. Face à ces devanciers, "Écritures" ne paraît opposer que l'ambition d'être là où sont les autres. Il s'agit d'occuper le terrain d'une certaine modernité et de revivifier l'image intellectualiste qui faisait la gloire de l'éditeur d'*Ici Même* et du *Bar à Joe*, en allant au plus pressé et en s'intéressant aux ouvrages peut-être pas tant pour ce qu'ils sont que pour ce qu'ils représentent.

"Carrément BD"

"Carrément BD", des éditions Glénat, est une « spéciale » que l'on n'attendait pas. Souvent dépeint comme représentant l'orthodoxie de la BD classique, l'éditeur n'a pas la réputation d'avoir contribué au renouvellement des formes de la bande dessinée. Le génie qu'on lui prête parfois se niche ailleurs. On reconnaît à la maison grenobloise son opiniâtreté payante dans la défense d'une bande dessinée grand public, et un indéniable flair : Glénat reste l'éditeur qui a systématisé les séries au long cours, celui qui s'est imposé comme une référence en matière de bande dessinée historique et qui a contribué à l'introduction des mangas en France. Et voilà que l'éditeur s'invite à la table de l'innovation ! D'une manière originale, presque à contre-courant des démarches décrites ci-dessus. Depuis 2001, l'éditeur propose en effet une collection de livres prestigieux en couleur, d'une soixantaine de pages, tirés à 6000 exemplaires, et dont le format carré, inusité, retient à lui seul l'attention. Une collection alimentée par des auteurs proches de Glénat comme Hulet, Omond, Yslaire, Dieter et Moynot – méconnaissable – et par des quasi inconnus, comme Hyppolite, Supiot, Beuzelin, qui paraissent avoir saisi là une occasion de donner libre cours à leur créativité.

Loin de n'être que formelle et de n'avoir pour ambition que de se singulariser face à des ouvrages qui, à force d'imitation, tendent tous à se ressembler, la collection procède d'une réflexion sur le médium et ses évolutions potentielles. Pour Paul Herman, qui dirige "Carrément BD" et sa déclinaison "Carrément 20 × 20" (de format inférieur et à la couverture souple) et qui en revendique le concept, tout est parti d'une interrogation : « *Que pourrait-on proposer de différent d'un point de vue formel dont on pourrait tirer profit en termes narratifs ?*[5] » Observant combien la variation du format de l'écran de cinéma joue sur la conception des histoires et sur leur réception (il ne se passe pas la même chose en Cinémascope et dans une fenêtre plus modeste), il en tire la conclusion que les formats ont une incidence réelle sur l'écriture des

© éd. Glénat

Étienne Schréder multiplie les carrés dans Le Vol d'Icare.

récits en image. Herman opte alors pour le carré, en référence aux historiques *Sunday pages*, proches de ce format, mais aussi au livre d'art et au livre pour enfants où les formats carrés ne sont pas rares. Il passe outre les difficultés techniques (perte de papier, format peu pratique pour les imprimeurs), les réserves attendues des libraires et des lecteurs/collectionneurs, et finit par convaincre les auteurs du parti à en tirer du point de vue expérimental. « *Il s'agissait de créer directement pour ce format, qui a des contraintes différentes du format classique et qui oblige à une approche différente du découpage tout en invitant à une conception renouvelée de la mise en page. Penser carré ! était devenu le mot d'ordre.*[6] »

Une évidence s'impose à la lecture de la vingtaine de titres, très inégaux, qui découlent de cette proposition éditoriale, c'est que l'idée est loin d'être absurde. Si, pour certains, « penser carré » est une contrainte bien embarrassante, il en est d'autres pour qui le changement de format est une révélation. Le résultat le plus surprenant est certainement celui obtenu par Emmanuel Moynot qui, avec *Monsieur Khol* (sur un scénario de Dieter) – récit dont le personnage devient transparent à force d'insignifiance – et *Oscar & Monsieur O* – un peintre médiocre a pour nègre un fantôme génial – investit avec brio cet espace inhabituel, supprimant le blanc de séparation entre vignettes aussi bien que l'encrage, et s'obligeant à de fortes oppositions chromatiques d'une vignette l'autre. Une vraie révolution graphique chez l'auteur du *Temps des bombes*, dont chaque page propose un arrangement d'émotions et de sensations résultant d'un incroyable placement des couleurs directes.

Tout aussi intéressant est *Le Vol d'Icare*, d'Etienne Schréder, qui convoque la mythologie antique pour une histoire qui est très explicitement celle de l'installation des régimes pro-soviétiques après la Seconde Guerre mondiale. Métaphore centrale de ce récit, la figure du labyrinthe inspire un découpage de grandes cases centrales carrées au centre de certaines planches. Déserts à l'horizon fuyant figurés dans un enchâssement de vignettes dans *Fenêtres sur dunes*, de Gorki, infinité de l'univers suggérée par d'immenses panoramiques et des cases gigantesques dans *3 Vierges*, de Yslaire et Jean-Louis Boccar, le format carré offre quantité de perspectives insoupçonnées, dont celles de pouvoir combiner grandes compositions et récits intimes. Les deux derniers titres cités sont des huis clos réduits à quelques lieux et personnages. On mentionnera enfin l'adaptation très forte du *Dracula*, de Bram Stoker, traité à la carte à gratter par Hyppolite ; conférant une dimension carcérale au carré, le dessinateur paraît emprisonner ses personnages et ses décors dans un expressionnisme ensorien. Aux dires de l'éditeur, ce dernier titre, tout comme *Le Dérisoire*, de Omond et Supiot et *Monsieur Khol*, de Dieter et Moynot, aurait les suffrages des lecteurs.

À l'exception de cette dernière spéciale, inédite dans sa conception et méritoire, les stratégies récentes des grands éditeurs pourraient se comparer à la démarche de certains sauvages de Louisiane dont parle Montesquieu dans *L'Esprit des lois*, qui, quand ils veulent avoir un fruit, « *coupent l'arbre au pied et cueillent le fruit* ». Une méthode assurément payante : Dargaud a élargi le cercle de ses lecteurs, Casterman reconquis une place de premier plan. Mais une telle attitude n'est pas sans risque. Dans un contexte de production pléthorique, en portant la concurrence sur un territoire occupé naguère par une minorité d'éditeurs alternatifs, et avec les forces de vente qui sont les leurs, les éditeurs grand public risquent fort d'asphyxier les petites structures. Jusqu'à quand ces dernières seront-elles encore en mesure de jouer leur rôle de banc d'essai ? À suivre… ■

1. Jean-Philippe Martin « *L'Irrésistible ascension de l'édition indépendante* », *9e Art* n° 5, dossier « Dix ans de bande dessinée », janvier 2000.
2. Guy Vidal, Manu Larcenet « *Conte de Printemps, "V'la du mieux sous les mers"* », *La Lettre de Dargaud* n° 52, mars-avril 2000.
3. Extrait d'une interview publiée sur le site BD sélection, 7 février 2001.
4. *La Bande dessinée*, Benoît Peeters, coll. "Dominos ". Flammarion, Paris, novembre 1993, p. 95.
5. Propos recueillis en mai 2004.
6. *idem.*

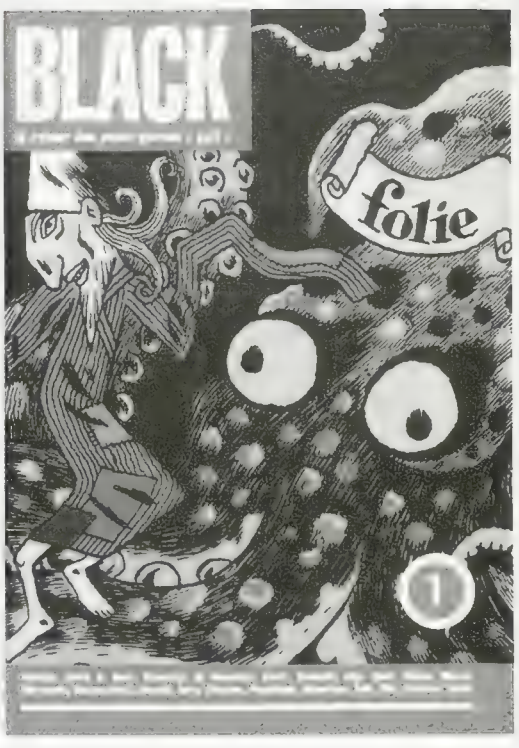
PAROLES D'ÉDITEURS

BLACK : UNE HISTOIRE DE MIETTES

Au cours de mes nombreux voyages professionnels, il m'est arrivé souvent de rendre visite à mes amis, les auteurs que j'aime, dans leur atelier. J'y allais sans projet particulier, pour le simple plaisir de les rencontrer et de parler des choses en train de se faire. Mais, le temps passant, je me suis rendu compte qu'entre la création telle que je la perçois et ce que le marché propose, il y a une différence. Le marché est moins curieux, il n'obéit qu'à une logique de profit, alors que tous ceux d'entre nous qui s'intéressent aux nouvelles techniques narratives et aux approches différentes de la grammaire de la BD cherchent d'autres perspectives. J'avais diverses expériences éditoriales à mon actif et, comme je désirais franchement, dans cette période, me concentrer sur mon travail d'auteur, j'ai proposé à quelques éditeurs de publier ces œuvres merveilleuses que j'avais vu naître et qui n'étaient pas encore traduites. Cela se passait en Italie, à la fin des années quatre-vingt-dix. Les réactions ont été très posi-tives et, conséquemment, j'ai attendu avec confiance. Puis, année après année, j'ai compris, non sans éprouver une amère déception, que ces messieurs de la littérature parlaient et parlaient mais ne jugeaient pas indispensable de publier des romans graphiques. J'ai capté le message « subliminal ».

Coconino Press a vu le jour en 2000 pour répondre à cette exigence précise, avec cette finalité simple, banale au fond : faire connaître ce que faisaient mes amis. Je parle d'amis comme Mazzucchelli, Seth, Taniguchi, Chris Reynolds, David B., Maruo, Gipi, Marzocchi, Giandelli, Burns, Olivares, Nora, *etc, etc.*

En 2001, je me suis installé à Paris pour la deuxième fois (j'y avais vécu dans les années quatre-vingt). En France je connaissais un très grand nombre d'auteurs, que j'avais plaisir à fréquenter. J'avais vu grandir une



scène indépendante dynamique et il me plaisait de pouvoir en faire partie. Il m'est arrivé souvent de parler de tel ou tel auteur à tel ou tel éditeur. Depuis quelques années, je dirigeais en Italie une anthologie internationale ayant pour titre *Black*. Un volume de deux cent quarante pages, à cadence semestrielle, cherchant à réunir des travaux intéressants d'un peu partout. Je croyais qu'ainsi, sur le premier marché d'Europe, il serait facile de placer des œuvres qui, en réalité, étaient visibles de tous. J'en ai parlé à gauche et à droite, mais on m'a considéré avec une certaine suffisance. Un « ouais » distant, qui n'était suivi d'aucune action. Pour être bref, j'ai eu l'impression que si l'on était très attentif à publier les talents reconnus comme Chris Ware ou Dan Clowes et à sanctifier tout ce qui relève de l'autobiographie, en revanche on ne s'intéressait guère aux nouvelles tendances de la bande dessinée portugaise, ou espagnole, et italienne pas davantage (je ne parle pas des auteurs des années soixante-dix mais

Igort, « Le Miroir » (ci-dessus) et Maruo, « Nuit putride » (page suivante) dans Black *n°1 © les auteurs.*

OH !
EH ! TU RÊVES OU QUOI ? T'AS FINI DE NETTOYER LES TOILETTES ?
C'EST UNE FILLE COMPLIQUÉE, CES DERNIERS TEMPS ELLE EST TOUT LE TEMPS DANS LA LUNE, OUI, OUI, CETTE FILLE EST...

de ceux qui font des choses nouvelles et intéressantes aujourd'hui). Ce retard général m'a fait comprendre que les protagonistes de la « scène indépendante » se comportent en petits ayatollahs. Ils se comportent comme les membres d'une secte ésotérique et ne s'occupent que de ce qui leur ressemble. Nous dirons que cette ligne théorique est humaine, certes, mais manque d'ouverture. En regardant autour de moi, je me suis rendu à l'évidence : si nous explorons la création asiatique et savons tout du manga, qui connaît, pour l'avoir lue, la nouvelle production coréenne ? Qui a lu la BD indienne ?

C'est tout cela (je suis quelqu'un de curieux et d'omnivore), toujours au fil de conversations avec mes amis, qui m'a convaincu que, forcément, il y avait quelque chose à faire.

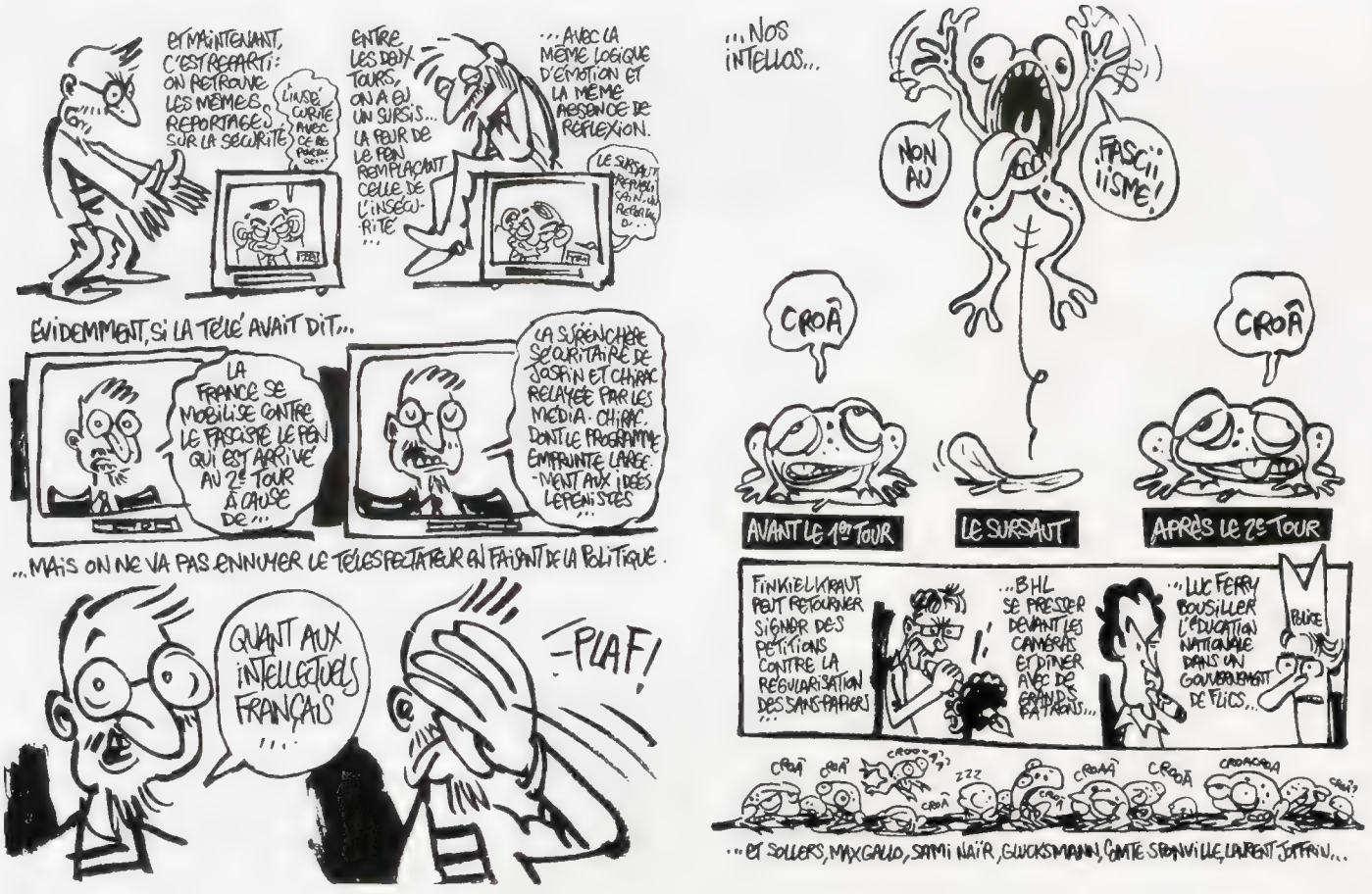
Avec Giusti Zuccato, de Vertige Graphic, on se connaît depuis près de vingt ans. Nous avons parlé sereinement et j'ai vu luire chez lui l'étincelle de curiosité que j'avais vainement cherchée à allumer jusque-là. Nous avons pensé qu'avec l'assistance de Vertige Graphic, il serait possible de traduire *Black* et de proposer un contenu actuel, en phase avec les mouvements de la scène internationale. Je me rends compte que mes propos peuvent sembler immodestes. Certes, je ne prétends enseigner à personne le métier d'éditeur. Mais je pense que le risque d'un marché gigantesque est celui de la sclérose. Je ne suis, pour ma part, qu'une petite fourmi transportant sa propre miette sur la tête (laquelle est faite de vingt-cinq années de travail comme auteur et éditeur en Italie).

Beaucoup pensent que l'ultime frontière de la narration est l'autobiographie mais peu s'interrogent sur ce que cela veut dire. Nous sommes tellement assoiffés d'en « con-sommer » que nous ne nous interrogeons plus sur le sens de cette pratique. De nouvelles souches de récit sont en train de refonder le langage de la narration contemporaine, redéfinissant par exemple les règles du « genre ». Et cela dans la musique de Eels ou de Archive, tout comme dans la bande dessinée. Est-il possible de relire l'aventure sur le mode minimaliste ? En Amérique, Sammy Harkham le prouve à la pointe du crayon. Raconter la nouvelle « psychédélie » ? En Corée, il s'agit d'une vision d'aujourd'hui. L'horreur aussi a de nouveaux contours (*cf.* l'horreur quotidienne des films de la *new wave* japonaise), mais qui connaît les nouveaux sentiers rugueux de l'horreur tels qu'ils s'écrivent et se dessinent en Europe, ou tels que les trace Maruo ? Toujours en Europe, divers auteurs pensent à la bande dessinée comme véhicule pour raconter l'*epos* minuscule et laconique du premier Antonioni, de Cassavetes, ou de Pasolini.

Tout ceci pour en arriver à nos affaires : *Black* n'est qu'un premier pas, précédant d'autres initiatives (comme la collection "Ignatz", dédiée à l'œuvre poétique de Herriman ; inaugurée par David B., elle présentera des auteurs du monde entier) et il me plaît de penser que nous apporterons ainsi une contribution significative. La miette n'est pas un fardeau trop pesant pour une fourmi, mais le plaisir consiste à la manger tous ensemble.

Igort

(Traduit de l'italien par Thierry Groensteen)


ET MAINTENANT, C'EST REPARTI : ON RETROUVE LES MÊMES REPORTAGES SUR LA SÉCURITÉ
L'INSÉCURITÉ AVEC CE BEL ACCENT...
ENTRE LES DEUX TOURS, ON A EU UN SURSIS... LA PEUR DE LE PEN REMPLAÇANT CELLE DE L'INSÉCURITÉ...
...AVEC LA MÊME LOGIQUE D'ÉMOTION ET LA MÊME ABSENCE DE RÉFLEXION.
LE SURSAUT PRÉPARE SANS DOUTE LE RETOUR DE...
ÉVIDEMMENT, SI LA TÉLÉ AVAIT DIT...
LA FRANCE SE MOBILISE CONTRE LE FASCISTE LE PEN QUI EST ARRIVÉ AU 2E TOUR À CAUSE DE...
LA SURENCHÈRE SÉCURITAIRE DE JOSPIN ET CHIRAC RELAYÉE PAR LES MÉDIA. CHIRAC, DONT LE PROGRAMME EMPRUNTE LARGEMENT AUX IDÉES LEPÉNISTES...
...MAIS ON NE VA PAS ENNUYER LE TÉLÉSPECTATEUR EN FAISANT DE LA POLITIQUE.
QUANT AUX INTELLECTUELS FRANÇAIS...
=PLAF!
...NOS INTELLOS...
NON AU
FASCI...ISME!
CROÂ
CROÂ
AVANT LE 1er TOUR
LE SURSAUT
APRÈS LE 2e TOUR
FINKIELKRAUT PEUT RETOURNER SIGNER DES PÉTITIONS CONTRE LA RÉGULARISATION DES SANS-PAPIERS...
...BHL SE PRESSER DEVANT LES CAMÉRAS ET DÎNER AVEC DE GRANDS RATEAUX...
...LUC FERRY BOUSILLER L'ÉDUCATION NATIONALE DANS UN GOUVERNEMENT DE FLICS...
POLICE
...ET SOLLERS, MAX GALLO, SAMI NAÏR, GLUCKSMANN, COMTE SPONVILLE, LAURENT JOFFRIN...

© L'Association.

Deux pages de Cambouis, *de Luz.*

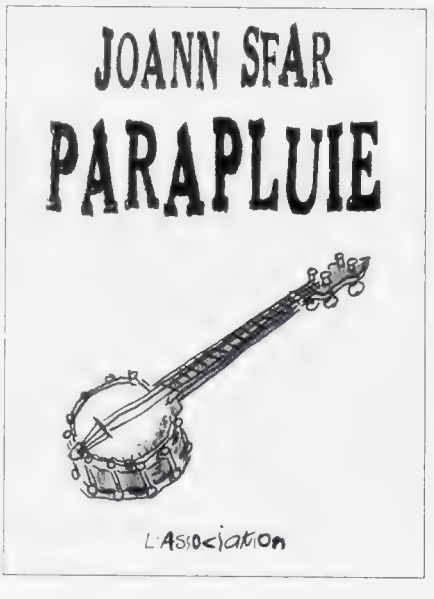
"CÔTELETTE" : DU FORMAT À L'ÉCRITURE

Une nouvelle collection à L'Association est avant tout le signe d'un besoin ressenti pour un nouveau format. Rien à voir avec une collection basée sur une quelconque velléité thématique monomaniaque, du type *fantasy* viking avec fée clochette et salamandre en – 2583.

En 1999, la collection "Mimolette" voyait le jour car il manquait au catalogue de L'Association un support souple, peu onéreux et apparenté aux comics : depuis, 46 titres y sont parus.

En 2002, une conjonction de projets entrant difficilement dans les collections existantes a abouti à la nécessité de créer un nouveau format.

La réédition de la *Lettre aux survivants*, de Gébé, le *Kratochvil*, de Mahler, le *Giboulées*, de Vanoli et le premier *Carnet de bord* de Lewis Trondheim semblaient tous avoir besoin d'un format plus petit que celui de notre traditionnel "Ciboulette". C'est ainsi que fut conçu "Côtelette", avec sa maquette d'une extrême sobriété, quasiment la "Collection Blanche" de L'Association, et peut-être celle qui, plus de dix ans après la création de la Maison, cristallisait le plus les volontés « littéraires » de nos principes de base.



Car la collection a quasiment d'elle-même imposé son propre style. Après Gébé et les *Carnets de bord*, de Trondheim, les carnets de Sfar, le *Cambouis*, de Luz, le *Journal*, de Julie Doucet se sont tous démarqués par une écriture texte-dessin d'une grande liberté, au-delà des limites narratives traditionnelles de la bande dessinée, rejoignant d'une certaine manière la tradition du Square. Même le *Broderies*, de Marjane Satrapi, aura utilisé ce format de façon particulière, remplaçant les cases par une narration basée sur la pagination elle-même.

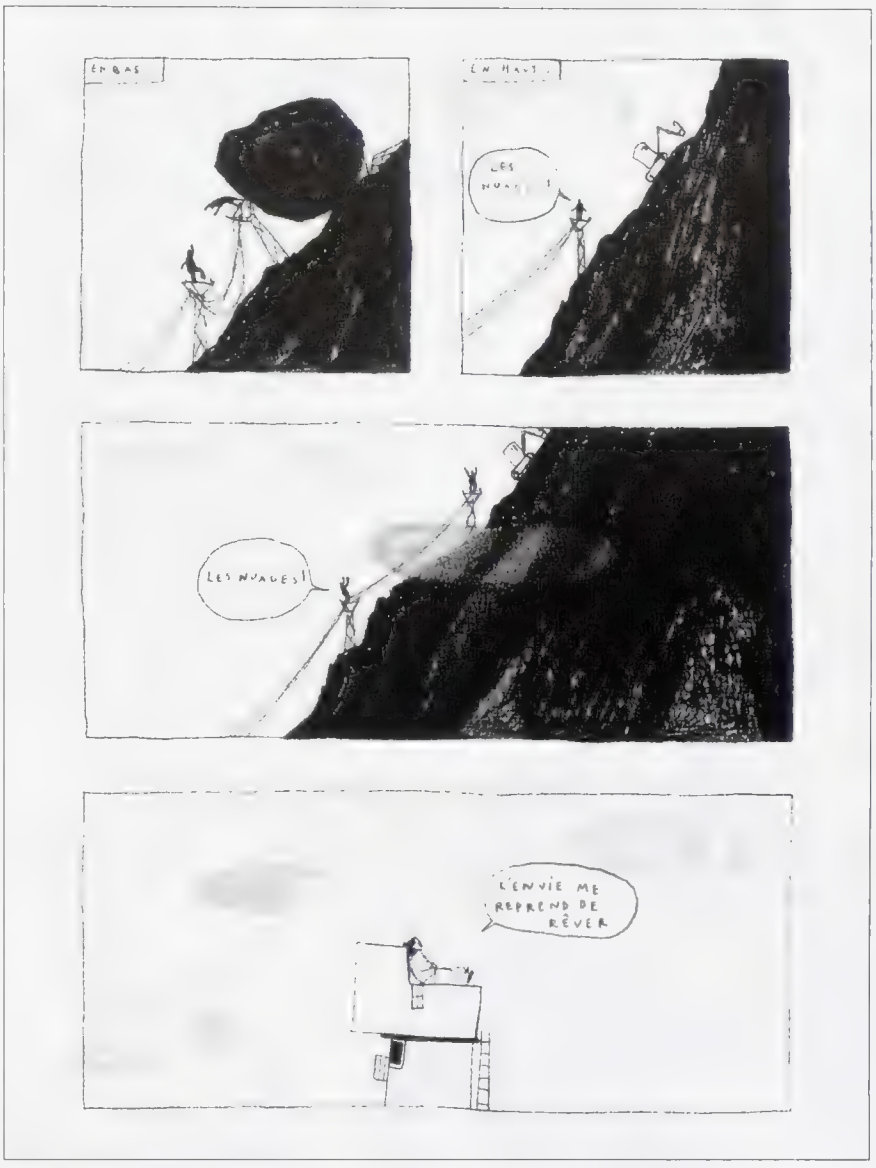
La collection "Côtelette" n'était nullement conçue à la base pour orienter tous ces titres dans une telle direction commune, qui ne reste, d'ailleurs, qu'une « teinte » majoritaire et non pas exclusive. Comme quoi une nouvelle collection, en affirmant une personnalité franchement neuve dans un paysage donné, peut d'elle-même influer, sans préméditation aucune, une direction sur les ouvrages qui vont venir la composer. Cela fait partie des petits mystères et des petites magies de L'Association…

Jean-Christophe Menu

"TRAITS FÉMINIINS" : POUR QUE LA BANDE DESSINÉE S'OUVRE VRAIMENT AUX FEMMES

En créant la collection "Traits féminins" à l'An 2, je voulais faire évoluer une situation caractérisée par : 1° La faible représentation des femmes parmi les auteurs de BD (elles seraient aujourd'hui 7,35 %, si l'on en croit les statistiques établies par Gilles Ratier sur la production de l'année 2003), surtout si on la compare avec les secteurs de la littérature générale et du livre jeunesse; 2° Le blocage qui semble caractériser l'imaginaire d'une grosse partie de la bande dessinée de grande consommation, dont les fondamentaux – apologie de la tribu, fantasmes de superpuissance, vision stéréotypée ou agressive de la femme – flattent la *psyché* de l'adolescent mâle dans ce qu'elle a de plus rudimentaire.

Si la bande dessinée industrielle me navre souvent par son machisme (dans une série à succès comme *Largo Winch*, pas une femme qui n'ait l'air d'une garce), je suis de ceux qui pensent que c'est un média où toutes les sensibilités peuvent et doivent avoir droit de cité. Il est à tous points de vue souhaitable et nécessaire d'encourager l'expression de sensibilités différentes, comme celles des femmes, dont les histoires sont souvent plus inventives, plus poétiques, ou bien plus proches de la vraie vie. Et il y a fort à parier que la féminisation de la création ne peut qu'entraîner, à terme, une féminisation du lectorat. "Traits féminins" est une initiative militante,



Anne Herbauts, Par-delà les nuages.

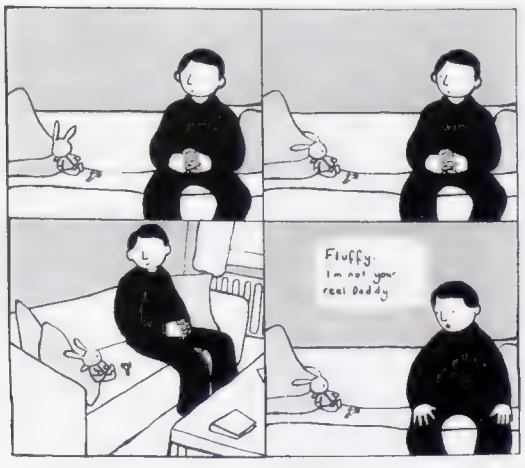
© éd. de l'An 2.

qui ne cherche pas à enfermer les *auteures* dans un quelconque ghetto, mais à ouvrir un espace de liberté susceptible d'encourager les jeunes (et moins jeunes) dessinatrices qui veulent s'exprimer en BD et qui, en raison de leur différence, se voient trop souvent réorientées vers l'édition jeunesse par des éditeurs à la vue étroite, ou cantonnées dans la fonction d'illustratrice.

Mon ambition est évidemment que, d'ici peu, une telle collection n'ait plus lieu d'être, parce que la bande dessinée sera naturellement ouverte à la parole des femmes. On n'y est pas encore, même si je note avec plaisir l'apparition de plus en plus massive – mais presque toujours à l'initiative de petits éditeurs alternatifs – de nouvelles signatures comme celles de Lucie Durbiano, Fanny Dalle-Rive, Aurelia Aurita, Geneviève Castrée, Aude Samama, Paz Boïra, *etc.*

Aux côtés d'auteurs francophones (Anne Herbauts, primée au dernier Salon du livre jeunesse de Montreuil, Jeanne Puchol, prochainement Johanna – sous le pseudonyme de Nina – et Sandrine Martin…), "Traits féminins" accueille aussi des dessinatrices étrangères : la Néerlandaise Gerrie Hondius, la Finlandaise Kati Kovács, et bientôt la Britannique Simone Lia. D'autres femmes publient à l'An 2 en dehors de cette collection: Geneviève Gauckler, Barbara Yelin ou Francizska Themerson. Les talents existent bien, multiples, irrécusables. Est-il besoin de souligner qu'ils font voler en éclats les idées toutes faites sur une quelconque « essence » de la féminitude graphique, et qu'il n'y a rien de commun entre la ligne rêveuse d'Herbauts, le dessin naturaliste et fortement charpenté de Puchol, le trait acide de Kovács et la fausse naïveté de Lia? ■

Thierry Groensteen



Extrait du livre de Simone Lia, à paraître.

DENOËL GRAPHIC : UNE PÂTE QUI LÈVE

Jean-Luc Fromental répond à Gilles Ciment.

Comment êtes-vous revenu à l'édition de bande dessinée ?

En 2000, Olivier Rubinstein, qui venait de reprendre Denoël, a confié à Lili Sztajn, ma compagne, la traduction du *Gemma Bovery*, de Posy Simmonds. Le succès de ce *graphic novel*, qui s'est vendu à 15000 exemplaires, lui a donné des idées. Nous avions fait plein de petits bouquins ensemble aux éditions des 1001 Nuits (dont un coffret sur la drogue et le Bukowski/Crumb *De l'amour*) ; aussi m'a-t-il proposé de développer la bande dessinée rue du Cherche-Midi, au départ sous le label Futuropolis, qui appartient à Gallimard comme Denoël, et qui était en sommeil depuis un certain temps. Après réflexion, j'ai refusé : il me paraissait inconcevable d'endosser les habits d'Etienne Robial. J'ai proposé de créer plutôt Denoël Graphic. Nous étions en janvier 2003 : nous nous sommes mis d'accord sur une vitesse de croisière de dix titres par an, que nous atteindrons sans doute en 2005 (après avoir sorti trois livres en 2003 et six en 2004). L'ouvrage inaugural, *Putain, c'est la guerre*, était assez inattendu ; il avait autant à voir avec la bande dessinée que les films situationnistes avec le cinéma. On l'a sorti en mars 2003, le jour de l'entrée en guerre des États-Unis en Irak, et il s'en est vendu 9000 exemplaires.

Parmi les premiers titres parus, la réédition d'un grand classique.

Quelle bande dessinée souhaitez-vous promouvoir ?

J'ai une double conception de la BD : aussi bien des dazibaos permettant de faire circuler très vite de la contre-culture (je suis un enfant de l'*underground*) qu'un truc qui se lit « *couché sur son lit en croquant du chocolat* », selon la formule de Wolinski : un espace matriciel où l'on se sent bien quand rien ne va dehors. Bref, je navigue entre Spirou et S. Clay Wilson, entre Tillieux et Gary Panter. Je pense que, comme la littérature, la bande dessinée doit être utile. Servir, à quelque chose, à quelqu'un, comme Goscinny et Dick ont pu nous servir, à nous, nous préparer au monde qui nous attendait. Servir à nous distraire, aussi, ce qui n'était pas rien.

L'infantilisation généralisée vers laquelle nous allons explique en partie l'actuel regain d'intérêt pour le dessin et la montée en puissance de la BD. Mais il y a à ce phénomène une raison inverse : face à la pseudo-objectivité de télésurveillance (« vidéoquiétude », comme j'ai lu dans un tract de l'UMP) de la téléréalité, nous réclamons de plus en plus d'images subjectives. Le dessin, qui est d'abord affaire de style, répond idéalement à ce besoin d'œil

individuel. Autre paradoxe : alors que nous vivons une crise profonde du récit collectif, la bande dessinée, qui a gardé pas mal de sa candeur originelle, nous rouvre le chemin des grands mythes. C'est pourquoi je veux travailler avec des auteurs comme Joann Sfar ou Nikolaï Maslov (un Moscovite autodidacte de 50 ans qui raconte dans *Une jeunesse soviétique*, à paraître en septembre, un demi-siècle d'histoire de la Russie en 80 pages).

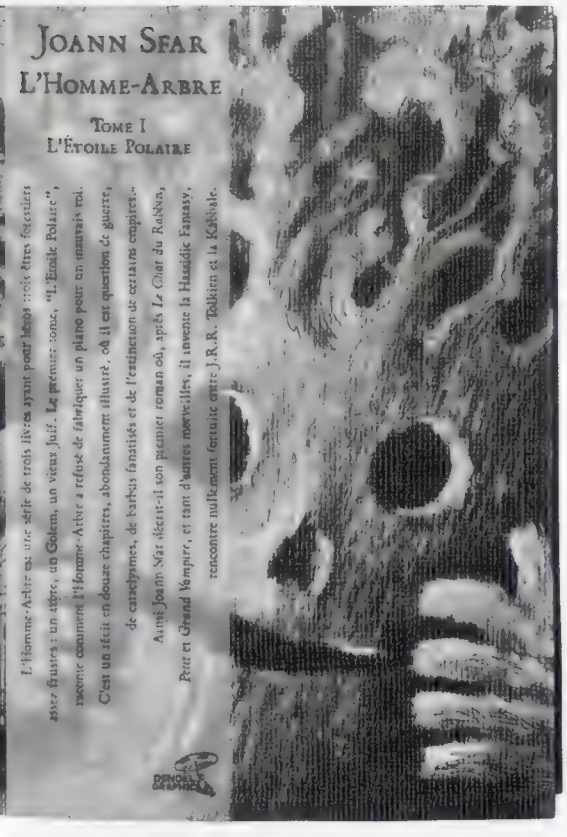
La plupart des ouvrages parus à ce jour chez Denoël Graphic se caractérisent par le soin apporté à leur présentation et leur fabrication.

Comme moi, le graphiste Gérard Lo Monaco n'est pas un dogmatique mais un pragmatique, qui cherche l'habillage exact pour chaque projet. Nous avons le privilège de travailler à l'ancienne, en haute couture. Gérard assure la direction artistique et les couvertures de tous nos bouquins, et il m'apporte aussi son œil sur les projets.

Joann Sfar en romancier s'illustrant lui-même.

Quelle est votre ambition pour cette collection ?

Publier les livres que j'aimerais lire. Tous ne seront peut-être pas réussis, mais je veux pouvoir assumer chacun de mes choix. Je crois à la subjectivité des directeurs de collection. Nous sommes des orpailleurs. Il faut savoir trier, reconnaître la pépite, faute de quoi les libraires se chargeront de le faire à notre place. C'est d'ailleurs ce que j'espère, une ou deux belles pépites dans les mois qui viennent pour dorer le blason de la collection et faire ronronner Denoël. C'est assez bien parti avec *L'Homme-Arbre*. Mais bon, c'est Sfar, autant dire Midas… À plus long terme, je voudrais construire un catalogue durable, en parvenant de loin en loin à susciter un livre qui n'ait pas encore été fait, en malaxant à l'infini cette extraordinaire pâte dialectique entre texte et image. Les collaborations en BD me font penser aux *jam sessions* du jazz. La rencontre de grands solistes. J'aime le classicisme mais j'aime aussi l'impro. J'aime « bouger » les artistes : j'ai sauté sur l'adaptation du *Menteur*, de Henry James, que me proposait Nadja, célébrissime auteur de *Chien Bleu* et star de l'École des Loisirs, et j'ai ourdi la rencontre François Ayroles/Ted Benoit pour rendre vie à un scénario jamais tourné de Raymond Chandler… J'ai aussi ramené Chantal Montellier au bercail. Il y a tant de grands professionnels en friche… (Serge Clerc est dans les tuyaux pour 2005.) Les petits jeunes arrivent aussi. Pauline Martin avec David B., Laurent Cillufo, un type tout neuf du *New Yorker*, couplé à Fabrice Colin, l'un des jeunes Turcs de la nouvelle SF. Décloisonner tout en élevant le niveau d'exigence, c'est peut-être une façon de s'en sortir. Car il semble qu'une crise couve, qui va comme d'habitude frapper les plus fragiles. En même temps, j'ai noté à Francfort l'année dernière que le créneau que j'occupe est désormais européen, avec Coconino Press en Italie, Oog & Blik en Hollande, ou Bloomsbury en Angleterre, comme nous une maison généraliste s'ouvrant à l'expression graphique.



Avec le recul, quelle leçon tirez-vous de la fin de* Métal hurlant *? Comment avez-vous vu l'évolution de la bande dessinée depuis lors ?

Nous préparons justement un livre collectif sur l'aventure *Métal*, dont la fin m'est toujours apparue comme un événement légitime. Ce magazine est mort du triomphe de ce qu'il défendait. C'est pourquoi tant de créateurs aujourd'hui encore s'en réclament. Les gens de L'Association ou du clan *Ferraille* me paraissent être les petits frères de *Métal* - aussi pertinents dans leur époque que *Métal* à la sienne, la drogue et l'alcool en moins (enfin j'espère !). ■

BRÉAL : LA PÉDAGOGIE PAR LA BANDE

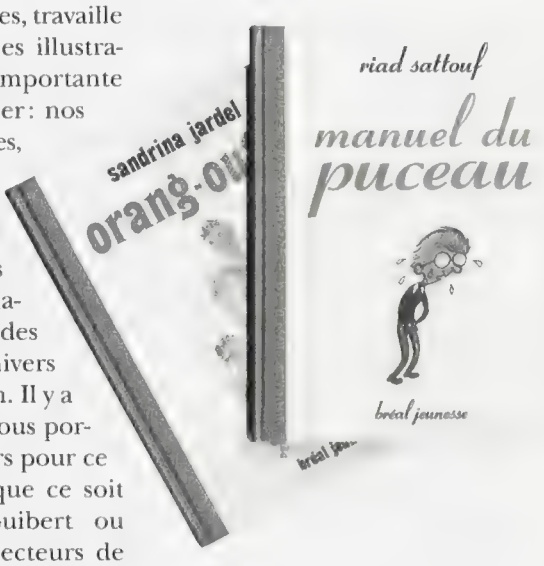
Bertrand Pirel (directeur général) et Emmanuel Bartélémy (directeur éditorial de la collection jeunesse) répondent aux questions de Jean-Pierre Mercier et Thierry Groensteen.

Qu'est-ce qui a amené les éditions Bréal à s'intéresser à la bande dessinée, ou plus précisément à des auteurs de bandes dessinées ?

Emmanuel Barthélémy : Au départ, la rencontre s'est faite avec Joann Sfar, sur un recueil de sujets du bac. Il a étudié la philosophie, et nous préparions un livre dans ce domaine avec des dessinateurs, des écrivains, des cinéastes… C'est un peu le fruit du hasard, encore que Bréal, en tant qu'éditeur de livres scolaires, travaille depuis longtemps avec des illustrateurs. C'est une chose importante qu'on a tendance à oublier : nos manuels sont pleins d'images, qui peuvent être des photogrammes de films, des reproductions de tableaux, des illustrations commandées à des dessinateurs, des planches de bandes dessinées… C'est un univers que nous connaissons bien. Il y a également l'intérêt que nous portons à certains dessinateurs pour ce qu'ils font par ailleurs, que ce soit Joann Sfar, Emmanuel Guibert ou d'autres. Nous sommes lecteurs de leur travail, tout simplement. Enfin, et c'est sans doute le facteur le plus important, la bande dessinée nous paraît un médium très intéressant par rapport à certaines matières scolaires, je pense en particulier au français. Nous sommes très attentifs à toute recommandation de l'Éducation nationale qui invite les professeurs à ouvrir l'enseignement au-delà de la littérature traditionnelle, vers l'image et la bande dessinée en particulier. On sait que les jeunes qui ont un rapport difficile au livre et au texte lisent en revanche beaucoup de bandes dessinées. Par ce médium, on peut réellement faire du français et de l'enseignement, sans être démagogique et en utilisant des codes qu'ils connaissent très bien.

Vos choix éditoriaux manifestent un goût certain pour les nouvelles formes de la bande dessinée et les auteurs de la nouvelle génération…

E. B. : Ça marche dans les deux sens : il me semble que les auteurs avec lesquels nous travaillons se retrouvent dans notre démarche d'éditeur indépendant, dans notre façon de faire des livres. En sens inverse, leur souci de la narration est important pour nous. La collection "Bréal jeunesse", ce ne sont pas des livres simplement graphiques. Tous les dessinateurs qui y contribuent ont comme souci premier de raconter une histoire. Cela rejoint nos préoccupations pédagogiques.



Le lancement de "Bréal jeunesse" correspond-il à la volonté de ne plus faire uniquement de l'édition de livres scolaires et de vous diversifier dans d'autres secteurs ?

Bertrand Pirel : Notre objectif consiste moins à nous diversifier qu'à diversifier le manuel scolaire. D'où les "Antimanuels", ou la "Petite bibliothèque philosophique" de Joann Sfar. L'immense frustration de ce métier d'éditeur scolaire, c'est que l'on met beaucoup de cœur et d'énergie à publier des livres qui sont certes très beaux et très intéressants, mais qui dans bien des cas échouent à séduire les principaux concernés, c'est-à-dire les collégiens ou les lycéens. Alors on se drape dans sa dignité, on dit « ils ne lisent pas », mais c'est faux, bien sûr que si, ils lisent, mais avec discernement, en choisissant ce qui les intéresse, ce qui les motive : comme chacun de nous, ni plus ni moins. À nous de trouver quoi, dans le respect des programmes (ce qui est une moindre contrainte que ce que l'on imagine : il y a des choses passionnantes, dans les programmes). Et la jeunesse, dans tout ça ? Je serais bien fanfaron de vous dire que c'est le même savoir-faire, je n'y crois pas une seconde ; en revanche, c'est la même recherche : une recherche de plaisir, et l'occasion de se montrer fidèle à certaines de nos convictions. C'est si rare et si précieux, dans le scolaire plus encore qu'ailleurs, d'être un éditeur indépendant, que ce serait un joli gâchis de ne pas s'efforcer d'en faire usage, au plus près de ce que l'on croit important.

L'accueil réservé aux premiers titres de la collection jeunesse vous a-t-il surpris ? Vous amène-t-il à rectifier certains aspects du projet ?

B. P. : Ce qui a vraiment compté pour nous, quand les premiers livres sont arrivés de chez l'imprimeur, c'est l'émotion de Menu, c'est Joann virevoltant, Riad [Sattouf] n'en croyant pas ses yeux, Marjane [Satrapi] promettant fidélité… On a vécu quelques semaines sur un petit nuage. Dire que l'on a été surpris, cela signifierait que l'on attendait quelque chose qui ne s'est pas produit. Mais on n'imaginait rien : c'est notre première incursion dans la jeunesse, alors on se gardait bien d'anticiper quoi que ce soit. Chaud au cœur d'un côté, mais aussi, c'est vrai, froid dans le dos parfois. Froid dans le dos lorsque des libraires mal à l'aise face au *Manuel du puceau*

nous renvoient aussi, dans un bel élan, *Orang-Outan* ou *C'était la guerre mondiale*. C'est arrivé trop peu souvent pour que cela altère notre enthousiasme ; mais que cela arrive une seule fois suffirait à nous encourager à persévérer. Donc on ne rectifie rien, on continue de plus belle, avec la même allégresse. Néanmoins, tout en assumant pleinement ce qu'écrit et dessine Riad dans le *Manuel du Puceau* ou *Ma Circoncision*, tout en étant absolument fiers d'être l'éditeur de ces deux titres qui sont énormes, on rappellera juste que, par ailleurs, la collection propose aussi *Sept petits porcelets*, de Dorothée de Monfreid, ou *Les Poixons*, d'Emmanuel Guibert.

Pourquoi avez-vous choisi Joann Sfar non seulement comme auteur mais comme directeur de collection ?

B. P. : Vous imaginez vraiment que l'on choisit Joann Sfar ? C'est lui qui vous choisit, et c'est très bien comme ça. Et s'il veut continuer de nous choisir encore longtemps, en tant qu'auteur, en tant que directeur de collection, en tant qu'ami, en tant que tout ce que bon lui semble, c'est bien volontiers qu'on se laissera choisir (en rosissant un peu chaque fois, de plaisir et d'émotion, que voulez-vous, on ne se refait pas !).

Quant au cumul des mandats, ce n'est pas vraiment un sujet : quiconque connaît l'auteur Joann Sfar imagine aisément qu'il est à lui-même son directeur de collection le plus sévère, le plus intransigeant, le plus omniprésent (il est son pire cauchemar, bien que par ailleurs je sois presque sûr que ces deux-là fricotent ensemble !).

L'idée consistant à lui faire illustrer des textes philosophiques est-elle de vous ou de lui ? Le principe pourrait-il être étendu à d'autres dessinateurs ?

B. P. : C'est son idée. Emmanuel avait contacté Joann pour qu'il fasse un sujet dans les *Antiannales de philosophie*. Il nous a dit très vite que notre projet était sympa (et d'ailleurs il nous a rendu une copie géniale, republiée par la suite dans ses carnets), mais pourquoi on ne lui proposait pas d'illustrer des classiques ?

On se connaissait à peine, et déjà il ne nous lâchait pas la grappe…

En étendant le principe à d'autres dessinateurs, on perdrait de vue une des dimensions du projet. Pour faire pompeux, on va dire qu'il y a le premier niveau : *Le Banquet*, vu par Joann. Mais le second niveau c'est, petit à petit, livre par livre, la construction d'un système philosophique *sui generis*, celui de Sfar. Et celui-ci nous intéresse au moins autant que le premier. ■

Sfar iconoclaste dans les marges du Banquet *de Platon.*

ma science divinatoire est tout entière guidée par l'amour.
aime-moi, Socrate! Aime-moi comme personne ne m'a jamais aimée.
non, non, hey...
Vous êtes une familière du dialogue avec les dieux, vos yeux ne doivent pas regarder vers les choses du monde.
Foutaises, c'est un torticolis.
Faisons l'amour, avant de nous dire adieu
Faisons l'amour, parce que c'est fini nous deux.
baise-moi salopard.
(pauvre loser)

© éd. Bréal.

THIERRY GROENSTEEN

L'ÉDITION BD À L'HEURE DE LA CONCENTRATION ET DE LA SURPRODUCTION

On a longtemps pensé que la bande dessinée échapperait aux grandes manœuvres qui secouent le monde de l'édition, et à la logique de concentration qui a connu récemment quelques épisodes spectaculaires. De tradition, la plupart des éditeurs de bandes dessinées étaient indépendants. En outre, ils n'avaient pas de vocation généraliste : leur spécialisation (même si Glénat publie aussi des livres de mer et de montagne, ou Casterman des livres pour la jeunesse) les situait en marge du monde de l'édition et, croyait-on, relativement à l'abri.

On se trompait. Le rachat de Casterman par Flammarion (lui-même repris depuis par Rizzoli) n'était que le premier acte. Delcourt et Soleil se sont dotés d'un outil de diffusion commun, Delsol. Bayard a absorbé Milan. Et surtout le Groupe Médias Participations, candidat malheureux au rachat des 40 % d'Editis dont Lagardère a dû se défaire pour satisfaire aux critères de Bruxelles, a pris fin juin le contrôle de Dupuis, son principal concurrent, pour la somme de 112 millions d'euros. Le groupe Médias Participations réunit donc désormais les marques Blake et Mortimer, Dargaud, Dupuis, Kana, Le Lombard – pour ne citer que celles qui relèvent de la bande dessinée. Avec les autres secteurs où il est présent, il « pèse » plus que Le Seuil-La Martinière, Gallimard ou Flammarion. C'est le troisième groupe éditorial français, derrière Hachette (Lagardère) et Editis (Wendel), et le leader incontestable pour ce qui est de la BD, avec un chiffre d'affaires nettement supérieur à celui de son premier adversaire, le groupe Glénat.

Titeuf, de Zep, personnage vedette du principal challenger de Médias Participations : le groupe Glénat.

On peut dès à présent tirer quelques leçons de cette situation nouvelle.

Constatons, tout d'abord, que l'édition belge de bande dessinée a vécu. Ses trois fleurons : Casterman, Dupuis, Le Lombard, ont changé de mains. Le contrôle ne s'exerce plus à Bruxelles ni à Marcinelle, même si la permanence des bureaux en entretient l'illusion (l'immeuble du Lombard a même fait récemment l'objet d'une procédure de classement, tant son enseigne fait partie intégrante du paysage bruxellois). Nul doute que cette dépossession est douloureusement ressentie outre-Quiévrain, dans une patrie qui a tant apporté à la bande dessinée.

La direction de Médias Participations annonce que Dupuis conservera une autonomie éditoriale pleine et entière, comme cela a été le cas pour les éditions du Lombard. Derrière ces propos convenus destinés à rassurer la galerie, la reprise en mains est inscrite dans le remplacement immédiat de Jean Deneumostier, le P.-D.G. de Dupuis démissionnaire, par Claude de Saint-Vincent, déjà à la tête de Dargaud. Mais le vrai pouvoir sera naturellement exercé par les actionnaires (parmi lesquels Axa ou Bébéar). Albert Frère, le financier belge qui détenait Dupuis depuis 1986, jugeait que la rentabilité de la maison était devenue insuffisante. On voit mal pourquoi les nouveaux acquéreurs feraient une analyse différente et ne mettraient pas en œuvre un plan de redressement ou d'assainissement destiné à augmenter leurs dividendes. Certains auteurs en feront peut-être les frais, et l'on ne serait pas surpris si le journal *Spirou* lui-même se trouvait rapidement en sursis. (Ainsi, chez Flammation-Rizzoli, on ne cache pas qu'Albert Algoud est pour *Fluide glacial* le « rédacteur en chef de la dernière chance » : s'il n'enraye pas l'érosion des ventes, le titre est voué à la disparition.)

Autant que l'on sache, la moindre rentabilité de Dupuis, qui détient pourtant un formidable « portefeuille » de séries à succès, tient, pour l'essentiel, à un phénomène dont toutes les maisons se plaignent mais dont l'éditeur de *Yoko Tsuno*, des *Tuniques bleues* et de *Largo Winch* pâtit peut-être plus que d'autres : le fonds tourne de moins en moins.

Or, si la rotation du fonds est en baisse, si les libraires font une part croissante de leurs chiffres d'affaires avec les nouveautés, obligeant ainsi les éditeurs à chercher la rentabilité à chaque titre, la raison de ce phénomène tient en un mot: surproduction. Le premier semestre 2004 a vu encore augmenter le nombre de titres mis sur le marché dans des proportions significatives, sur la lancée des années précédentes au cours desquelles la production a volé de record en record. Selon les données fournies en juin par le porte-parole de l'Association des libraires de bandes dessinées, la durée de vie moyenne d'une nouveauté (c'est-à-dire le temps pendant laquelle elle bénéficie d'une certaine visibilité en librairie) s'établissait alors à dix-huit jours, la tendance étant à la baisse constante.

Face à une telle profusion d'albums, les acheteurs ne savent plus ou donner de la tête et du portefeuille, la proportion de titres bénéficiant de recensions dans la presse est de plus en plus faible, et les libraires n'ont plus ni la place ni, bien souvent, la volonté, d'entretenir ce fonds qui fait pourtant la vraie richesse des éditeurs.

Les gros éditeurs, tout occupés à se disputer les mètres linéaires chez les libraires et désireux d'être présents sur tous les segments du marché, du manga à la BD d'auteur, sont les premiers responsables de cette surproduction délirante et probablement suicidaire. Du côté des petits, la production est au contraire restée remarquablement stable ces trois dernières années, quarante « labels » produisant tous ensemble moins de deux cents titres. Mais ce sont eux, les petits, les derniers vrais indépendants, qui sont les premières victimes de la frénésie éditoriale des gros. Car quand la place vient à manquer sur les tables de nouveautés, les titres qui, inévitablement, disparaissent en premier (non commandés, ou placés directement en rayon) sont ceux que le libraire perçoit comme de vente plus lente ou aléatoire, les albums d'auteurs non encore reconnus, les ouvrages qui ne bénéficient pas d'un soutien marketing.

Une nouvelle équipe redonne vie à la série phare des éditions Dupuis.

Les chiffres l'attestent: dans un marché de la bande dessinée qui reste globalement en expansion, les petits éditeurs voient leur position rétrograder dans le réseau des libraires spécialisés, réseau qui tend (même si quelques valeureux libraires font de la résistance) à devenir le champ clos du combat de titans que se livrent les gros.

Selon toute apparence, nous allons, non pas brutalement mais tendanciellement, vers la mise en place de deux marchés de la bande dessinée parallèles, qui ne se côtoieraient plus qu'à la marge. D'un côté, la bande dessinée de série, de divertissement, de grande consommation (dont la qualité n'est évidemment pas exclue par principe), occupant à peu près seule le terrain des hyper- et supermarchés ainsi que celui des librairies de BD; de l'autre, une bande dessinée d'auteur, plus poreuse aux échanges (influences, métissages) avec des formes voisines: littérature, illustrations, photographie, *etc.*, et qui, pied à pied, gagne un peu de terrain chez les libraires généralistes, conquérant ainsi un nouveau public, tout en maintenant ses positions dans les chaînes de magasins de type Fnac.

Deux marchés, deux lectorats, et deux conceptions de l'édition face à face: le camp de la dictature de la rentabilité et de l'insatiable quête du pouvoir économique, contre celui de la liberté comme condition et de la création comme drapeau. ■

Picard B., L'Ascension du Haut Mal, *ed. / © L'Association*

ESTHÉTIQUE

VINCENT BAUDOUX

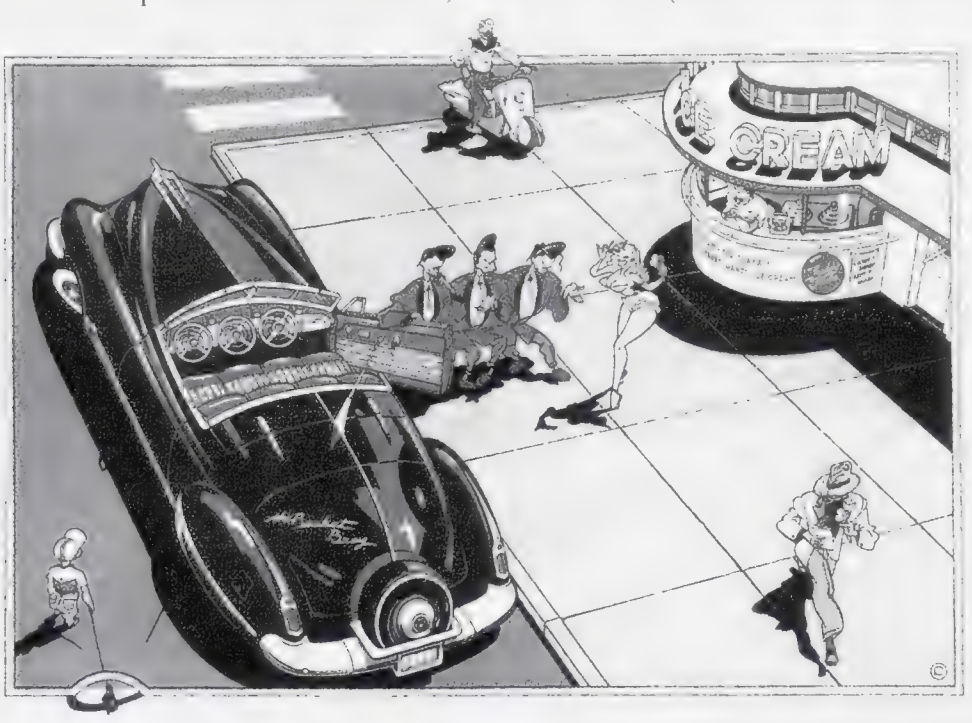
Coup d'œil dans le rétroviseur, ou les quarantièmes rayonnants d'Ever Meulen

On dit que le monde aurait plus changé en la seule seconde moitié du vingtième siècle que pendant plusieurs siècles qui précédent. L'illustrateur belge Ever Meulen, né en 1946, et dont la production graphique couvre ces quarante dernières années, apparaît comme l'un des meilleurs témoins de cette extraordinaire mutation.

Le décor

Tout démarre à la fin de la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'un nouvel état d'esprit se met en place. Aux États-Unis, les deux guerres mondiales ont légué un fabuleux héritage industriel qu'il faut réorienter sous peine de le perdre. Pourquoi ne pas modifier et diversifier la production des usines vers la consommation de masse ? Les objets inondent le monde occidental. Du manque, on passe au trop, à tel point que le système, afin de se pérenniser, doit inventer l'idée de « jetable ». Un des livres clés de l'époque s'intitule *Le Système des objets*[1]. Pour créer de nouveaux marchés, on promeut l'indépendance et le pouvoir économique de la jeunesse par des produits taillés sur mesure, dont la musique et ses produits dérivés. Les jeunes s'identifient au rock, puis au pop, Elvis Presley et les Beatles en deviennent les icônes historiques. La musique compte désormais parmi les plus florissantes des industries, avec des chiffres en milliards de dollars. Elle concerne chacun des aspects de la vie du *teenager*, meuble ses jours et ses nuits, sa vie privée autant que sa vie sociale. L'invention du hit-parade dope les ventes et, surtout, assure un renouvellement continu des besoins. En pleine ère des médias, la publicité découvre que c'est le désir qui mène les humains, pas les besoins. Jamais, dans l'histoire de l'humanité, les communications n'ont été aussi développées, et par la miniaturisation du transistor (autre reconversion militaire) un encombrant poste de radio devient portable. Bientôt on inventera le « baladeur », bourré de puces électroniques. Cet état d'esprit culmine dans les années soixante, justement nommées *Golden Sixties* parce qu'on pouvait encore croire au Progrès, avec un P majuscule, bon, généreux, utopique, infini. À ce moment, l'énergie était abondante et quasi gratuite.

Baby you can drive our car, titre emprunté aux Beatles, une des images qui ont révélé Ever Meulen au grand public, est un condensé des signes de l'époque : trois jeunes gens coiffés « à la Elvis » – trois clones – ouvrent la portière de leur voiture à une créature blonde, plantureuse, souriante. Le soleil brille, ils sont jeunes, optimistes et habillés dernier cri. La voiture est une de ces américaines typiques des années cinquante, tout en chrome et en formes rebondies, lisses et généreuses de partout. La voiture séduit la fille, la fille séduit les garçons, et cette séduction passe par une abondance de signes matériels, à l'image des trois volants additionnés au tableau de bord.



Baby you can drive our car, *1975*.

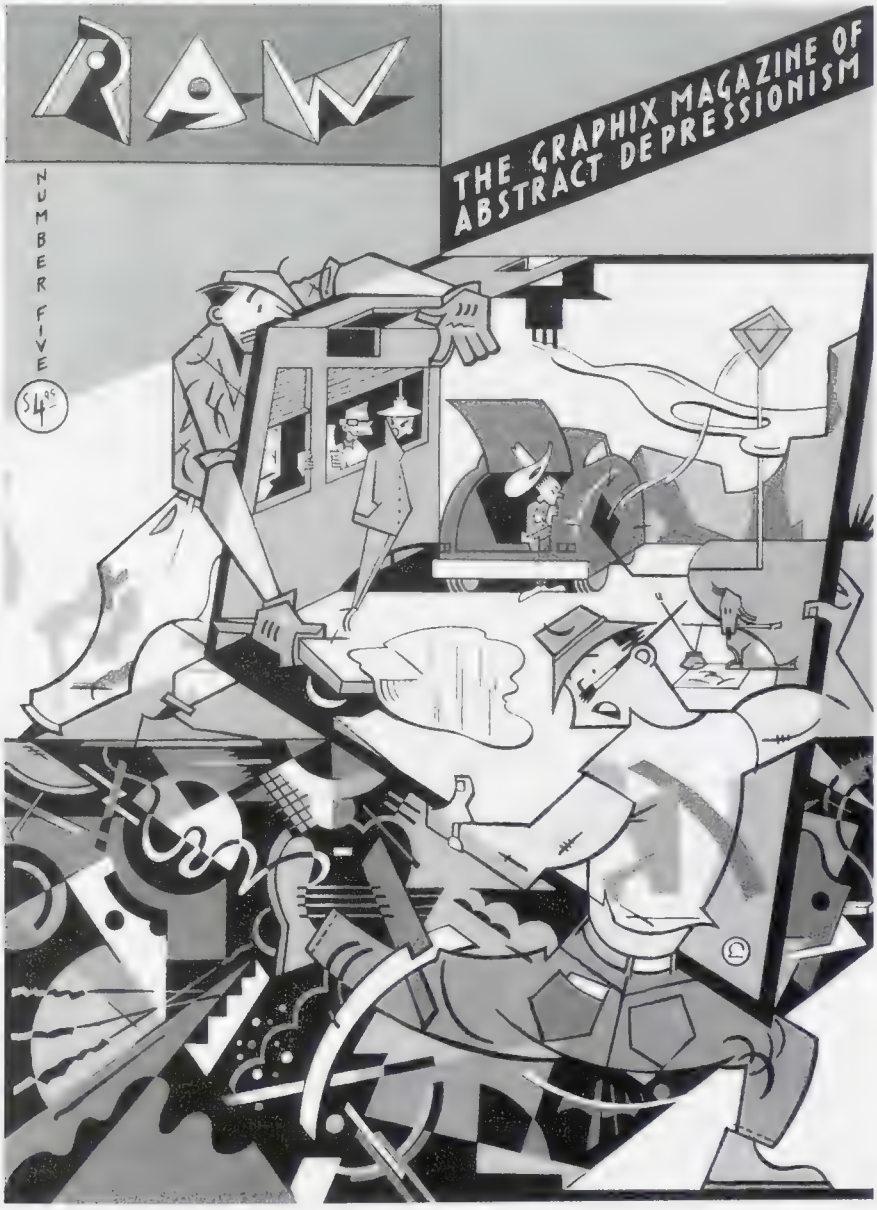
Les déclics

Ever Meulen se forme dans un petit village des Flandres où le rythme des saisons impose sa loi aux travaux des champs, comme au temps de Bruegel. Le gamin y lit des bandes dessinées, *Tintin et Spirou*, dont il retient avant tout Edgar P. Jacobs et Jijé, puis Hergé, Macherot, Will, Franquin, Graton.

S'exerçant à ses propres bandes dessinées, le jeune Eddy dessine avec passion les icônes technologiques les plus contemporaines, Alpha-Roméo, Ferrari et Maserati, avec l'espoir qu'un jour il pourrait en faire carrière dans *Tintin*. Kuurne n'est pas très loin de la mer du Nord, des côtes anglaises, et depuis les eaux internationales des stations de radio flottantes émettent sans interruption les derniers tubes de la musique anglo-saxonne. Ever Meulen est vite accroché par cette musique nouvelle, il rêve, il imagine, il dessine sans modèle aucun les villes qui y correspondent, les architectures, les automobiles et autres moyens de déplacement, les vêtements, les accessoires. À l'école de dessin qu'il fréquente, l'histoire de l'art s'arrête pourtant à Delacroix, l'enseignement se limite à l'apprentissage de la perspective et au dessin considéré comme une photographie réalisée à la main[2]. Le grand déclic se produit le jour où un enseignant l'introduit à *All in Line*, le livre mythique de Saul Steinberg[3].

C'est la révélation. *« Ce jour-là, je suis devenu graphiste, cartoonist, typographe, et tout le reste »*, répète souvent Ever Meulen. Car Steinberg est au monde des médias graphiques ce que Picasso est à la peinture : le contre-pied de ce qui s'y passait depuis quelques siècles et que l'on avait fini par trouver « naturel ». Tous deux inversent le postulat supposant un modèle *a priori*, que l'artiste tenterait de reproduire. Chez Steinberg, le moindre bout de ligne droite se métamorphose en ligne d'horizon, table, personnage, viaduc, limite de trottoir, visage, labyrinthe, animal, building, fil à linge ! *All in Line* est aussi un livre d'actualité, indiquant que l'on peut se brancher sur l'événement le plus actuel, dramatique, tout en faisant œuvre de créativité. *All in Line* est enfin un livre d'humour, sans paroles (une dizaine de gags seulement, sur environ deux cents, sont légendés). Tout cela ne manque pas d'émoustiller le jeune Ever Meulen.

Un peu plus tard, au moment du service militaire, le jeune dessinateur publie dans les magazines *underground* bruxellois. Ses dessins côtoient ceux du Hollandais Joost Swarte, celui-là même qui inventera le terme de « ligne claire » au moment d'évoquer Hergé. Mais, s'il utilise cette écriture, Ever Meulen sent confusément que son avenir n'est pas forcément lié à la bande dessinée : sa ligne claire à lui préfère raconter une histoire en une seule image, à l'intérieur de laquelle il dissémine des *petites blagues graphiques* – ainsi qu'il les nomme. La ligne claire, oui, mais que l'on dirait retournée contre elle-même, rendue illisible à force de se noyer dans l'abondance des détails. Le jeune Belge est alors un des seuls graphistes sur la planète à comprendre l'esprit des musiques rock et pop, un des seuls à pouvoir proposer des images en parfaite harmonie avec cette nouvelle culture de la jeunesse qui déferle sur le monde… tout en jouissant d'une formation et d'un savoir-faire on ne peut plus classiques ! L'œil perspicace d'Art Spiegelman remarquera très vite ces images étranges. Il en publie dans *Raw*. Pour Ever Meulen, c'est déjà le début du succès.



Couverture de Raw, *1983.*

Le processus graphique

Affiches, images de promotion, logos, illustrations d'articles, couvertures d'hebdomadaires, sérigraphies, posters, cartes postales, décors : les commandes pleuvent. Ever Meulen lève rarement le nez de sa planche à dessin, et, parfois, fatigué ou distrait, il commet une erreur. Loin de la corriger, le dessinateur s'en amuse, en provoque d'autres. Il remplit ainsi de

What's wrong with this picture, *1982*.

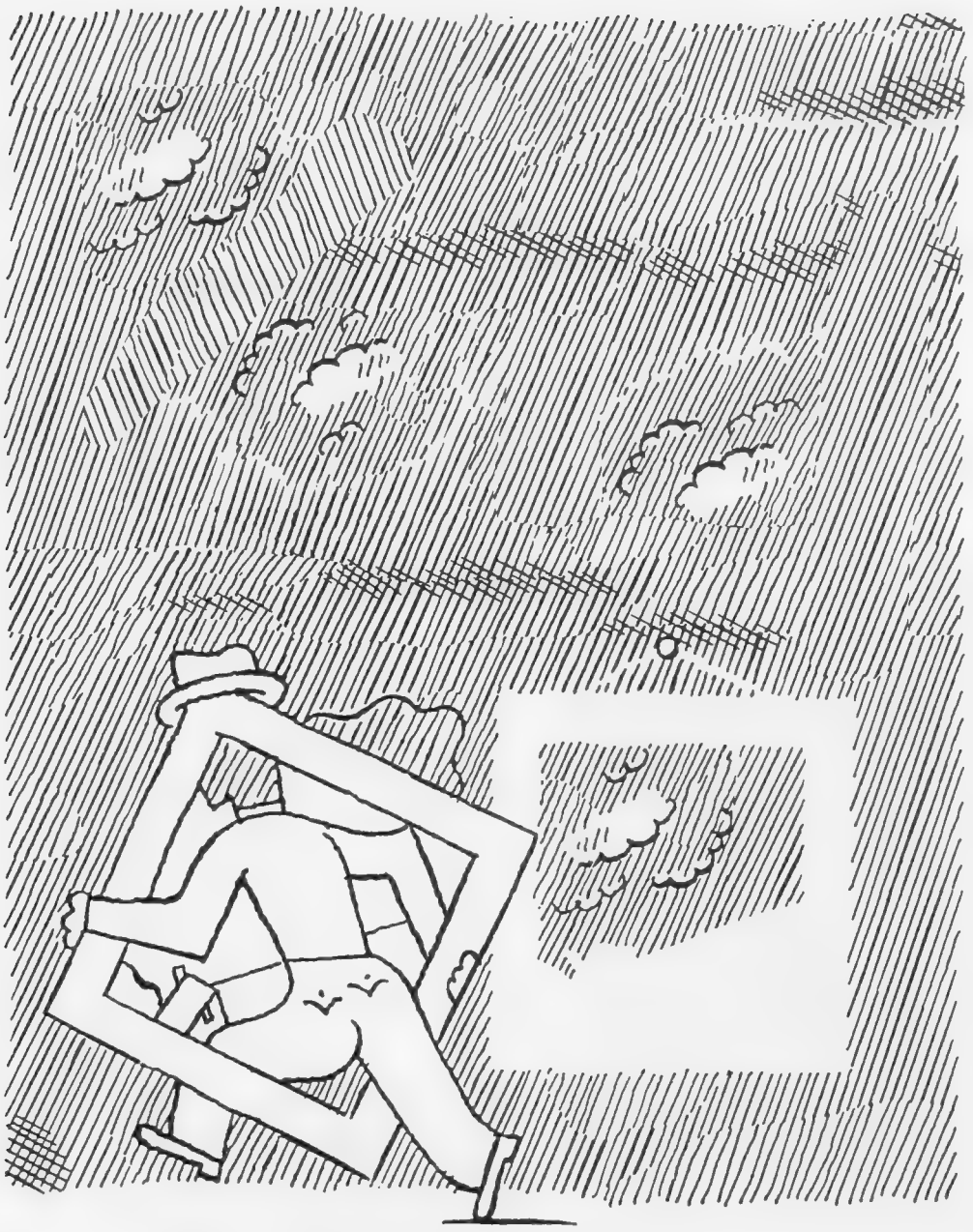
nombreux feuillets qui sont autant de propositions de farces graphiques. Au moment de réaliser sérieusement l'image de commande, il y puise afin d'en rendre les détails plus amusants à décrypter. Comme dans le jeu des sept erreurs, car il s'agit bien d'un jeu. *What's wrong with this picture ?* est caractéristique de cette façon de faire. À première vue, il s'agit de petits passants qui déambulent sur un trottoir dans l'obéissance parfaite des lois de la représentation. Pourtant, à y regarder de près, il n'est pas un seul détail qui obéisse à ces normes. N'en retenons que quelques-uns. L'homme casqué qui traverse la rue est coupé en deux, sa tête détachée du corps se déplaçant plus vite que le reste du corps. Si son pied gauche s'apprête à toucher le sol, le pied droit prend appui dans le vide, car ce que nous pensions être un trottoir se révèle être le sommet d'un building. Plus incompréhensible, l'ombre du bonhomme semble inscrite sur le seul plan horizontal, alors qu'elle se projette aussi bien sur le plan vertical du mur. Une bouteille est balancée d'une fenêtre, mais tombe vers le haut au mépris de toutes les lois de la pesanteur, tandis qu'ailleurs une machine à écrire jetée par la fenêtre atterrit dans un arbre peint à même la façade. À l'inverse, une portière en trois dimensions s'ouvre à partir de la représentation pourtant plane d'une voiture peinte sur le mur. En sort sa belle conductrice, en chair et en os… *etc.*

Chaque image propose ainsi l'une ou l'autre manière de se soumettre aux conventions de la représentation tout en y dérogeant. Ever Meulen fabrique des images à la fois conformes et détraquées, ce qui l'amuse beaucoup. Il prend souvent la perspective à son propre jeu, lorsque les deux dimensions de la page font semblant d'imiter les trois dimensions du réel, à moins que ce ne soit l'inverse. Il fait croire, par exemple, qu'une ligne s'enfuit vers l'horizon, alors qu'en même temps elle fait partie d'un ensemble tracé sur un plan à deux dimensions, comme sur une vitre. Ever Meulen excelle à faire coïncider ces deux ordres de la perception, la profondeur et le plan. Son humour y trouve les prétextes les plus incongrus à mettre en présence les codes de la représentation et la négation de ces codes, dans des images où la logique est inséparable de l'absurde.

Hommage à trois, *sérigraphie, 1986.*

Le processus culturel

Agissant de la sorte, le dessinateur retrouve le jardin secret de quelques grands maîtres classiques qui s'amusaient à contrevenir aux normes de la représentation officielle. Lorsqu'il compose une image, Ever Meulen utilise des éléments disparates, tout en prenant soin de leur donner l'apparence la plus homogène. Il ignorait à ses débuts que c'était de manière analogue que William Hogarth, le grand classique anglais, composait les images les plus conventionnelles à partir d'un bazar hétéroclite. Tout comme il ignorait un autre pervers de la tradition classique, Giorgio de Chirico. Ce dernier, au début du xx^{e} siècle, invente des images rigoureusement exactes selon les lois de la perspective, et cependant absurdes, puisque s'y côtoient les objets les plus inattendus. Ever Meulen découvre ainsi, bien des années plus tard, que le ciel vert, qui crée un tel mal-



La Pluie, *s.d.*

aise, faisait déjà le charme de *La Conquête du philosophe*, en 1914.

Voilà qui explique pourquoi les images d'Ever Meulen vieillissent peu, vieillissent bien, et pourquoi une image créée il y a plusieurs années semble encore si fraîche, comme hors du temps. Il faut sans doute retourner aux primitifs Flamands, à Van Eyck, pour trouver de si parfaits petits bijoux, ciselés avec autant de minutie. Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'Ever Meulen retrouve l'esprit pionnier de ses compatriotes plus contemporains, Gust de Smet, Spilliaert, Brusselmans, qui assemblent des touches, différenciées dans leurs couleurs, leurs étalements, leurs directions, leurs positions, jusqu'à ce que l'ensemble ressemble à une image. *Hommage à trois* est autant l'utilisation rigoureuse de la perspective classique qu'un salut aux artistes qui l'ont fait trébucher, de Chirico, Magritte. Mais c'est aussi l'intrusion humoristique de la bande dessinée et des médias, de Tintin, de Dupond et Dupont, dans la problématique sérieuse de la Grande Peinture. Plus Ever Meulen travaille, plus il réinvente une partie de l'histoire de l'art. Le dessinateur le plus branché sur les médias contemporains (à la télévision, il réalise des décors pour des émissions rock) est aussi celui qui a la meilleure connaissance de ses racines culturelles et la meilleure intuition du travail de ses prestigieux devanciers. Une autre image de 1982 le dit à merveille : *« Use the mood of the past to rewire your brain for the future »*, ce que l'on pourrait traduire par : « Utilisez l'humeur du passé afin de rebrancher votre cerveau pour le futur. »

La fenêtre ancienne et le cadre contemporain

« Fenêtre » est un des mots préférés d'Ever Meulen. Il raconte combien il était un gamin d'intérieur, que sa mère devait pousser dehors, sans quoi il aurait passé ses vacances d'été à dessiner sur un coin de table. Aujourd'hui encore, il tient le même discours : *« Je préfère de loin être dans une maison, près d'une fenêtre, avec mes papiers et mes crayons*[1]. » Mais l'histoire de l'art récente montre que cette idée de fenêtre ouverte sur le monde, héritée de la Renaissance, devient inadéquate car trop figée par rapport à notre culture du zapping et de la multiplicité relative des points de vue. Comment adapter à notre époque la vieille fenêtre de l'histoire de l'art ? Et si, à l'instar des radios devenues portables, on inventait une fenêtre que l'on pourrait transporter avec soi ? Déjà dans *Baby you can drive our car*, le cadre dessiné était deux fois remis en cause : en haut, le motard en déborde (ce cadre montre donc son caractère relatif), tandis qu'en bas, le cadre se soulève à la manière de l'arche d'un pont – il est donc souple – afin de laisser passer le jouet de l'enfant. Le cadre que transportent les ouvriers peintres de la couverture de *Raw* est plus étrange, comme s'il s'agissait de transporter en son sein l'image concrète de son original « abstrait », un tableau de Kandinsky. Soit l'histoire de l'art lue à rebours. Mais il est un exemple plus étonnant encore : lorsque Ever Meulen informe de son prochain déménagement, il dessine un autoportrait emportant un cadre, laissant l'ombre de ce dernier en négatif sur le mur vide. Il emporte avec lui la partie du tableau représentant les maisons, les

L'affaire T.T.T., *éd. Carton, 1985.*

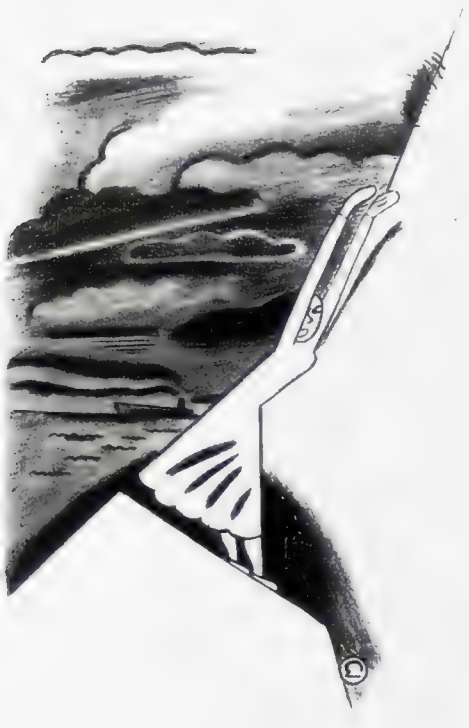
meubles, laissant sur place les nuages chargés de pluie. Surtout, l'auteur se dessine un pied dedans, un pied dehors, une main devant et l'autre derrière, incapable de décider du plan ou de la profondeur, tandis que le cadre, rigoureusement carré, vire au losange. La fenêtre, devenue cadre, est à Ever Meulen ce que sa coquille est à l'escargot, un réceptacle qu'il transporte partout et toujours avec lui. C'est la raison pour laquelle il multiplie les images, ou des fragments d'images, qui sortent du cadre pour rentrer par la fenêtre.

Enseignements

Ever Meulen pose, dans le champ des médias, des questions identiques à celles de l'art contemporain. De sa pratique déjà longue, il tire quatre enseignements. *Un*, ses images dépassent de loin le seul cadre musical, et, si le monde rock et pop en est le point de départ, bien vite le monde culturel en général les ont accaparées.

Aujourd'hui, une institution qui souhaiterait se doter d'une image à la fois d'avant-garde tout en étant populaire et de bonne humeur, s'adresserait à Ever Meulen. *Deux*, ses images sont tout terrain, elles parlent à l'imagination collective de notre époque, au point que le plus grand des salons internationaux consacrés à l'illustration réclame sa participation aux jurys, au plus grand étonnement du dessinateur, qui jamais ne s'est posé en spécialiste du domaine[5]. *Trois*, l'appel de l'art contemporain se fait de plus en plus pressant, parce que délaissé par de longues années le nez collé à la planche à dessin. Aujourd'hui, le dessinateur prend ses distances, s'informe, passe un temps considérable à visiter des expositions, se demande comment intégrer dans son travail les recherches les plus pointues et les plus difficiles. *Quatre*, trente années de labeur quotidien au service de commanditaires ont engendré une sorte de lassitude vis-à-vis des questions de délais et de contingences techniques. Ever Meulen aspire à davantage de liberté sur le plan de la création. Indépendamment de toute commande, il a entrepris une nouvelle série d'images qu'il intitule « Retour à la vieille école », parce qu'elles lui sont inspirées par la technique du fusain qu'il pratiquait au temps de ses études.

Ainsi, la quatrième décennie de sa vie professionnelle s'ouvre par une remise en question, le risque d'images à première vue assez différentes de ce que l'on connaît, mais qui retrouvent le côté inattendu, voire impertinent, des jeunes années. Ever Meulen s'en explique très simplement : *« J'évolue, il faut que les dessins collent à ce que je vis. »* ■



L'un des récents fusains d'Ever Mulen (inédit).

1. Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Gallimard, Paris, 1968.
2. Anecdotes recueillies par Vincent Baudoux, *Conversation avec Ever Meulen*, Tandem, Gerpinnes, 2002.
3. Saul Steinberg, *All in Line*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1945.
4. Vincent Baudoux, *op. cit.*
5. Si Ever Meulen déclare : *« Il est curieux que je sois connu dans le monde de la BD, alors que je n'en ai jamais vraiment fait »*, rappelons qu'il a néanmoins publié en 1972 *Mammouth le Fortiche* dans *Curiosity Magazine*, sur un scénario de Michel Deligne ; en 1973, il a collaboré à *Cocktail Comix*, recueil de bandes dessinées sous la houlette de Joost Swarte. En 1975, il a dessiné *Frederico Flegmatico en Friture Générale*, deux pages sur un scénario de Swarte.

UN CERTAIN DAVID B.

Du Cheval blême *aux* Chercheurs de trésor *en passant par l'extraordinaire* Ascension du Haut Mal, *Pierre François David Beauchard, dit David B, a marqué ces dix dernières années d'une empreinte indélébile. Son imaginaire foisonnant, où l'érudition le dispute à la fantaisie, ses partis pris esthétiques tranchés et la cohérence de sa démarche en font l'un des plus grands auteurs de bande dessinée actuels. Ses collaborations avec Christophe Blain* (La Révolte d'Hop-Frog) *et Emmanuel Guibert* (Le Capitaine écarlate) *sont elles aussi mémorables.* 9e Art *lui rend hommage par ce dossier où son travail fait l'objet d'éclairages littéraires, plastiques, philosophiques et psychanalytiques.*

Entretien

Commençons par dissiper un malentendu, qui tient à votre prénom, au fait que vous avez habité rue des Rosiers – évoquée dans plusieurs de vos bandes dessinées – et à votre intérêt pour la kabbale…

C'est vrai, beaucoup de gens pensent que je suis juif. Un journaliste avait dit à Joann Sfar: il y a deux grands auteurs juifs dans la bande dessinée, toi et David B. En réalité, ma famille n'a aucun lien avec le judaïsme, sinon que ma mère était fascinée par la culture juive. Pour elle, un bon écrivain est forcément juif, homosexuel, ou les deux – l'apothéose étant Marcel Proust !

Le dernier volume de* L'Ascension du Haut Mal *est paru en 2003. Quel sentiment avez-vous éprouvé en mettant un point final à ces six albums ?

Le sentiment que je n'en avais pas encore fini avec tout ça. C'est pour cela que j'ai mis en chantier *Babel*. Je ne souhaite plus forcément parler de la maladie de mon frère et des relations que nous avons entretenues dans la famille, mais il me reste des choses à dire sur cette époque-là. *Babel* se concentrera sur des choses extérieures à la famille – des films, des livres, des événements sociologiques ou politiques – mais qui nous ont marqués à un moment ou à un autre. Les références, en somme.

Nous parlions des Juifs à l'instant. La question du génocide, de la Shoah, est pour moi automatiquement reliée à la maladie de Jean-Christophe. À le voir « mourir » quotidiennement, on finit par avoir l'impression d'avoir assisté à un grand nombre de morts, donc à une sorte de massacre… Dans cet acharnement de la maladie, il y a quelque chose comme une volonté de détruire…

L'idée de la malédiction revient plusieurs fois…

Parce que l'on cherche forcément des explications à une telle souffrance, et que personne n'a été capable de nous en donner. C'est cela qui m'a profondément choqué et blessé…

Dans* L'Ascension du Haut Mal, *vous dites : « Mon vrai sujet, c'est l'inquiétude »…

Oui, mais d'avoir dessiné ces six albums m'a un peu apaisé. C'est pour cela que *Babel* sera différent, que j'y mettrai plus de distance.

***Au fait, pourquoi n'est-ce pas l'Association qui publie* Babel ?**

J'ai sympathisé avec Igort, qui m'a proposé de travailler pour Coconino-Press. Je crois que j'avais besoin de changer d'éditeur, de façon de faire… Et puis l'avantage de Coconino, c'est qu'ils montent des coproductions et que les livres paraissent quasi simultanément en plusieurs langues…

L'Ascension du Haut Mal ***avait été annoncée initialement en trois volumes. Son ampleur a donc été multipliée par deux en cours d'élaboration…***

J'avais annoncé trois volumes comme ça, sans avoir fait de découpage précis. Je me suis rapidement aperçu qu'il y avait plus de matière que je ne me l'étais représenté au départ. C'est le genre de projet qui se nourrit de

lui-même. D'autant que ma méthode de travail consiste à dessiner une séquence, puis à découper la suivante. Et le dessin dicte ses propres choix : des choses qui semblaient avoir beaucoup d'importance passent au second plan, tandis que d'autres, qu'on tenait pour secondaires, viennent s'imposer… Je ne voulais pas seulement raconter cette histoire, je voulais la raconter *en dessins*, représenter la ruelle dans laquelle on jouait, le jardin, *etc.*

Portrait de Jean-Christophe, le frère de l'auteur (page de carnet, inédite).

Vous avez déclaré, dans une interview à* Libération, *qu'un des défis était de trouver toujours de nouvelles solutions graphiques pour représenter les atteintes de la maladie…
Oui, une crise d'épilepsie est, par définition, quelque chose de très difficile à représenter de façon réaliste. Et la vision que j'en avais étant petit a changé avec les années, nécessairement… Je voulais essayer de traduire ça : l'évolution de mon regard sur les crises de Jean-Christophe. Ce qui n'a jamais changé, c'est la violence et la brutalité de ces crises…

Aviez-vous déjà fait des dessins sur ce sujet avant de vous lancer dans la réalisation du* Haut Mal *?
Non, jamais.

Certains de ces dessins sont frappants par le fait qu'ils sont extrêmement remplis, un peu comme certains dessins automatiques que l'on réalise tout en téléphonant…
Il y a de ça, oui. C'est sans doute lié au fait que je ne fais pas ou peu de croquis préparatoires. Je fais un découpage dessiné très rapide, si j'ai des modifications à faire je les fais en passant au crayonné, qui est lui-même le plus léger possible. Lorsque j'encre, j'apporte tous les détails qui ne figurent pas dans le crayonné. J'essaie d'être toujours en mouvement.

Quel rapport entretenez-vous avec la psychanalyse… ?
Aucun en particulier. Sinon que la mère de mon ancienne copine Hélène était psy. Je suppose qu'il y a

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 5, pl. 19 (extrait).*

On ne savait pas ce qu'il avait
Il est passé de médecins en médecins
Ils ont diagnostiqué des crises d'épilepsie, mais ils ne savaient pas comment les soigner
L'un d'eux a prescrit un nouveau médicament qui venait des Etats Unis, le Tégrétol

Babel *n° 1, 2001* © *Coconino Press.*

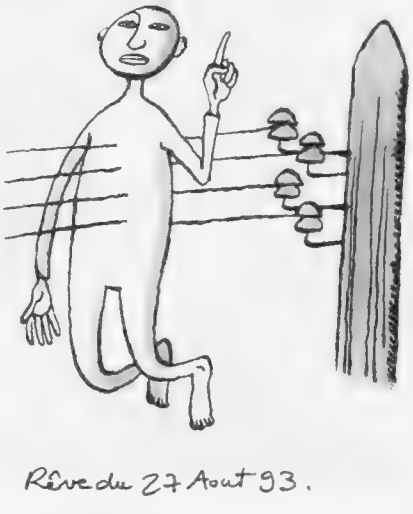
dans le *Haut Mal* une dimension cathartique… En tout cas, je me suis posé des questions tout au long de son élaboration, et j'ai vu quelles réponses j'étais capable d'apporter en mettant en relation différents éléments… C'est là que le travail du dessin est très important. C'est en posant la plume sur le papier que la réflexion prend forme. Elle a besoin de s'appuyer sur une pratique. On se met dans un état un peu second quand on dessine et cela permet à des émotions d'être libérées et de venir à la surface…

Vous avez mis vingt ans à parvenir à dessiner cette histoire. On pouvait craindre que vous n'ayez ressenti un peu ce que l'on pourrait appeler le « syndrôme Spiegelman » : après avoir achevé son Grand Œuvre* (Maus *ou* L'Ascension du Haut Mal)*, que faire d'autre qui soit aussi fort, qui se maintienne sur les mêmes sommets ?

Eh bien, je vais faire *Babel*… Et puis je ne me suis jamais limité au *Haut Mal*, j'ai toujours fait beaucoup d'autres choses en parallèle… Ces six albums ont représenté quelque chose de très important, mais ils sont loin de constituer l'œuvre unique de ma vie.

Votre frère, Jean-Christophe, a-t-il eu connaissance de ces albums ?

Il avait regardé le premier, mais n'avait pas vraiment eu de réaction marquée. De façon générale, mon travail ne l'intéresse pas. Par la suite, ma mère lui en a parlé, en disant qu'elle n'était pas contente, et il a pris sur lui une partie de la colère de ma mère. Quand on s'est retrouvés à Noël, il était très agressif avec moi, alors que ma mère essayait déjà d'arranger les choses… La dernière fois que nous nous sommes vus, il y a quelques mois, il m'a dit : *« Ouais, j'ai vu que tu avais fait un nouveau bouquin. Tu dis encore que je suis malade… »* Je pense qu'il ne s'y reconnaît pas. Après, il a lui-même écrit des textes sur ce qu'il ressentait. Il n'est capable d'utiliser son esprit que peu de temps chaque jour, mais il a pour la première fois fait cet effort de se demander dans quel état il est, de saisir quelque chose de ce qu'il est.



Extrait d'un carnet.

Et votre mère, qu'est-ce qui l'avait mise en colère ?

C'est difficile à dire. Je pense qu'elle ne m'a pas donné les vraies raisons.

Y a-t-il des épisodes ou des aspects de votre histoire commune que vous avez choisi de ne pas relater, par pudeur ou autocensure ?

Le fait que ma mère ait été en colère, je l'ai très peu intégré dans la suite. Et il y a des choses que je n'ai pas racontées parce qu'elle me l'avait interdit.

Vous la représentez avec un visage très peu expressif, elle semble porter un masque…

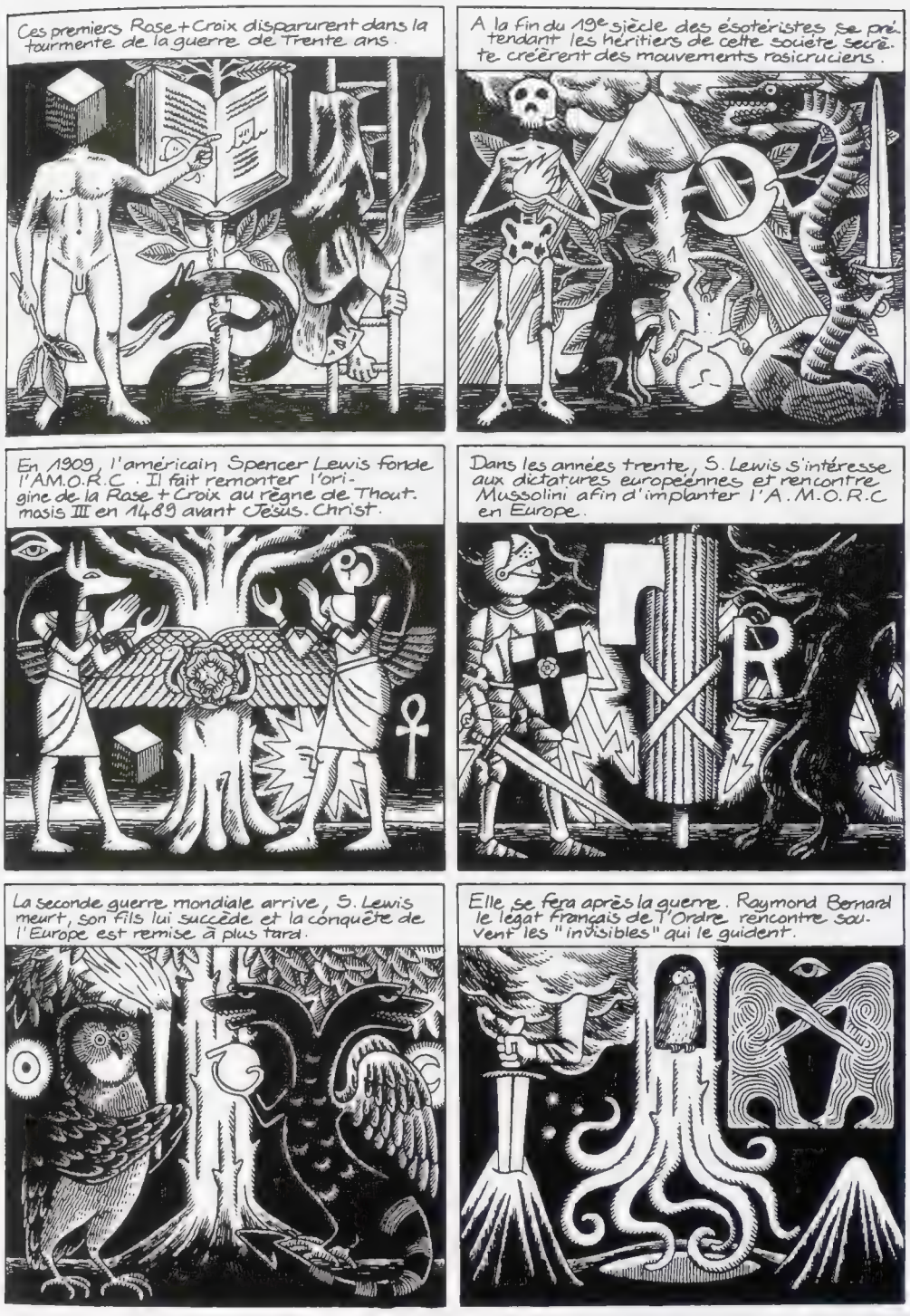
Oui, elle est en effet comme cela. C'est l'un des personnages que j'ai le sentiment d'avoir le mieux réussi. J'ai plus de mal à représenter mon père…

Ce qui est fascinant dans ces six albums, c'est qu'en plus de lire un roman familial, on assiste à la mise en place de votre imaginaire d'auteur, tel qu'il s'exprime dans vos autres livres ; on en découvre les sources…

Je voulais raconter trois choses : la maladie de mon frère, la construction de mon imaginaire, et la vie de ma famille, avec les parents, les grands-parents, *etc.*

L'explication donnée à l'omniprésence de la violence dans vos albums, c'est le fait que vous avez été obligé depuis toujours à regarder l'horrible en face…

Tout à fait, et cette rage qui me prenait quand on me disait qu'on n'avait pas d'explication pour ce phénomène, ni de solution crédible et efficace à proposer…


Ces premiers Rose+Croix disparurent dans la tourmente de la guerre de Trente ans.
A la fin du 19e siècle des ésotéristes se prétendant les héritiers de cette société secrète créèrent des mouvements rosicruciens.
En 1909, l'américain Spencer Lewis fonde l'AM.O.R.C. Il fait remonter l'origine de la Rose+Croix au règne de Thoutmosis III en 1489 avant Jésus-Christ.
Dans les années trente, S. Lewis s'intéresse aux dictatures européennes et rencontre Mussolini afin d'implanter l'A.M.O.R.C en Europe.
La seconde guerre mondiale arrive, S. Lewis meurt, son fils lui succède et la conquête de l'Europe est remise à plus tard.
Elle se fera après la guerre. Raymond Bernard le légat français de l'Ordre rencontre souvent les "invisibles" qui le guident.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 4, pl. 40* © *L'Association.*

Le* Haut Mal *montre aussi, particulièrement dans les scènes où vous vous promenez au jardin, que vous avez apprivoisé vos fantômes, au point de vous en faire des présences consolatrices…

Parce que nous avions basculé dans un univers qui n'était pas le monde naturel, celui dans lequel vivaient les autres. Et au terme de ce basculement, c'étaient nos amis qui étaient des monstres… Le monde « normal » ne pouvait rien pour nous, alors autant se tourner vers les forces mystérieuses… Pour moi, le jardin était effectivement rempli de présences. Comme tous les enfants, je m'inventais des personnages, je me créais des amis invisibles – puisque je ne pouvais pas en avoir d'autres –, et je me les imaginais déjà tels que je les ai dessinés depuis.

Il y a deux royaumes-refuges différents : celui des rêves, et puis la nuit, qui apparaît comme une sorte de lieu en soi…

Oui. Quand je me baladais dans les rues la nuit, c'était pour moi l'équivalent du jardin.

Dans* Babel, *vous dites combien il vous semble étonnant que la plupart des gens oublient si facilement leurs rêves. Est-ce que vous considérez comme un privilège de vous souvenir si bien des vôtres ?

Ce sont les autres qui n'ont jamais cessé de s'étonner en voyant que je conservais une mémoire précise de mes rêves. Il faut bien que j'admette que je suis une sorte d'exception à cet égard… C'est un privilège, sûrement, d'autant que je fais des rêves plutôt intéressants… Non ? *(rires)* Ils peuvent quelquefois paraître effrayants, mais comme j'ai l'habitude d'affronter des choses difficiles…

Justement, dans la retranscription de vos rêves, il manque le ressenti. Le lecteur est souvent laissé dans l'incapacité de savoir si vous avez vécu tel rêve comme un cauchemar ou comme une situation toute naturelle.

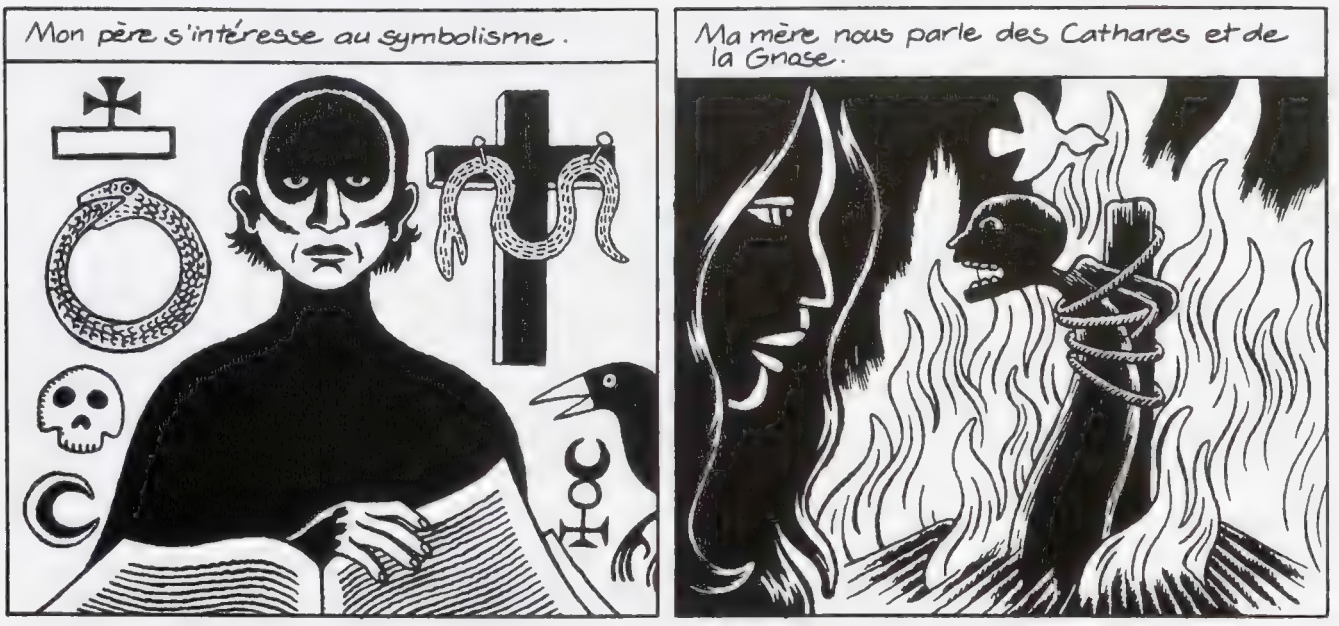
Je les vois plus comme des rêves intéressants que comme des cauchemars. En tant que dessinateur, je les vois comme des images, ce qui atténue leur dimension éventuellement monstrueuse… Je me sens plus dans la position contemplative d'un spectateur que dans celle d'un personnage impliqué. Dans le cas contraire, je le dis. Par exemple, dans *Le Cheval blême*, je me représente m'éveillant avec un sentiment d'angoisse…

Georges Perec observait qu'il faisait des rêves d'écrivain. Avez-vous le sentiment de faire des rêves de dessinateur ?

Je ne sais pas… Peut-être que je fais des rêves de dessinateur de *bandes dessinées*. Ils comportent souvent une narration, une petite aventure fantastique, avec des images à dessiner.

Quand avez-vous commencé à tenir des carnets pour y consigner vos rêves ?

Quand je suis sorti des Arts appliqués, vers 1979-1980. J'y repuise des choses aujourd'hui. Je trouve intéressant de m'y replonger… D'ailleurs, je voudrais dessiner un deuxième album de récits de rêves, qui s'appellerait *Les Complots nocturnes*, parce que j'en ai fait pas mal, à une époque, autour du thème du complot, des agents secrets, *etc.*



L'Ascension du Haut Mal, *vol. 4, pl. 24 © L'Association.*

Il n'est sans doute pas fortuit que, s'opposant au* Cheval blême, *la dernière page du dernier tome du* Haut Mal *représente un cheval noir…
Non, en effet, dans la mesure où le *Cheval blême* constitue un peu la préhistoire de *L'Ascension du Haut Mal.* C'était mon premier livre « autobiographique », puisque j'y racontais ma vie nocturne. Cet album a eu un rôle déclencheur, si je ne l'avais pas fait je ne me serais pas senti « autorisé » à me lancer dans le *Haut Mal.* Il coïncidait en outre avec les débuts de L'Association, qui ouvrait un espace de création pour ce genre de projets. D'ailleurs, quand Menu et Berberian m'ont encouragé à réunir mes récits de rêves pour en faire un livre, j'ai d'abord été sidéré. C'est à ce moment-là que j'ai découvert la possibilité de TOUT raconter par le biais de la bande dessinée. Auparavant, comme je m'intéressais à l'Histoire, je m'imaginais voué à dessiner des fictions historiques, et je ne me voyais pas d'autre perspective.

Vous n'avez pourtant pas fait de bande dessinée historique à proprement parler…
Non, j'aurais certainement pu en faire, parce que l'époque s'y prêtait, mais au fond je sentais bien que ce n'était pas ça qui m'intéressait vraiment… Aujourd'hui je peux revenir à des sujets historiques, parce que je les aborde différemment.

Comment avez-vous rencontré les futurs cofondateurs de l'Association ?
Killoffer était avec moi aux Arts appliqués. J'avais rencontré Matt Konture dans un fanzine qui s'appelait *Viper,* pour lequel j'avais dessiné une histoire. De même, j'ai connu Stanislas en collaborant à une publication éphémère qui s'appelait *Rare et cher…* J'ai connu les autres plus tard.

Quelles sont les bandes dessinées qui vous ont marqué, comme lecteur ?
Dans l'enfance, j'étais tout le temps en train d'en lire, et je me jetais sur tout ce qui me tombait sous la main. Adolescent, mes préférences sont allées vers *Corto Maltese, Alack Sinner,* Crepax, Tardi… De Gébé, qui vient de nous quitter, j'avais lu *Une plume pour Clovis,* que j'avais trouvée extraordinaire. J'ai été frappé par beaucoup de choses qui paraissaient dans *Charlie mensuel…*

Tardi est le dessinateur qui paraît avoir exercé l'influence la plus déterminante sur votre travail…
À mes débuts, oui, c'est vrai, mais à égalité avec Pratt.

***En plus des affinités graphiques, vous avez en commun un certain nombre de thèmes (la pègre, les tranchées, l'engloutissement sous les livres…) et certains modes de narration ; ainsi, le premier volume des* Chercheurs de trésor *s'achève par une série de questions à la* Adèle Blanc-Sec…

Extrait d'un carnet.

Oui, parce que cela m'amusait de donner ce côté feuilletonesque à mon récit alors qu'il ne se situe pas du tout – contrairement à *Adèle Blanc-Sec* – à la grande époque du feuilleton. Je ne nie pas l'influence de Tardi, j'ai certainement dessiné certaines images qui viennent de lui...

Vos parents enseignaient tous les deux le dessin...

Oui, mon père enseignait dans un lycée, et ma mère était professeur d'arts plastiques à l'École normale. Mon père fait aussi de la peinture... Ils ne m'ont pas appris à dessiner, mais ils m'ont montré beaucoup de choses : nous avons avalé des kilomètres de couloirs de musées, visité quantité de galeries d'art contemporain, vu beaucoup de films... Notre curiosité était éclectique, tout était ouvert. Mes parents n'avaient pas de mépris pour la bande dessinée, ils savaient que j'adorais ça... À la maison, il y avait toujours tout ce qu'il fallait pour dessiner et faire de la peinture, alors les copains venaient peindre chez moi parce que chez eux c'était interdit (il ne fallait pas salir)...

Il y a tout de même des artistes importants que j'ai découverts seul, sur le tard, comme Gus Bofa ou George Grosz...

Quels ont été vos plus grands chocs picturaux, en dehors de la bande dessinée ?

J'ai oublié où elle se tenait, mais je me souviens d'une grande exposition collective des peintres surréalistes, qui m'avait beaucoup impressionné. Sinon, je citerais les peintres italiens de la Renaissance, notamment les scènes de bataille, chez Uccello ou d'autres... et puis les guerriers qu'on voit sur les vases grecs.

Et au cinéma ?

Certains films m'ont énormément marqué. Les expressionnistes allemands, Murnau et son *Nosferatu*, ou les *Docteur Mabuse*, de Fritz Lang, par exemple. Mais aussi *La Belle et la bête*, de Cocteau. Et des *Sherlock Holmes* en noir et blanc que j'ai vus étant jeune. Adolescent, je regardais le « Ciné-club » à la télévision chez mes parents. J'ai vu beaucoup de films italiens des années soixante et soixante-dix : Fellini, Rosi, *etc.* J'aime beaucoup le sens de l'image de Francesco Rosi. J'ai revu récemment *Lucky Luciano*, et j'ai été impressionné par ces personnages perdus dans un coin, devant de grandes architectures sombres de palais...

Quand et comment s'est éveillé votre intérêt pour l'Histoire ?

Très tôt. C'est mon intérêt pour les guerres qui s'est élargi à un goût pour l'Histoire. Je voulais comprendre pourquoi telle bataille avait eu lieu... Ce qu'on apprenait à l'école en cours d'histoire était toujours en-deçà de ce que je pouvais découvrir par moi-même dans les livres. J'allais en bibliothèque emprunter des livres d'Histoire pour enfants. J'y entrais avant tout par les images... Et mon frère aussi était passionné par l'Histoire.

Par la suite, vous avez vous-même illustré par mal de sujets historiques pour la presse enfantine...

Oh ! oui, j'en ai fait plein pour les magazines du groupe Bayard. Ils m'avaient spécialisé dans les sujets historiques et religieux. À cette époque, j'avais beaucoup de mal à faire accepter mes projets personnels. Il est vrai qu'ils n'étaient probablement pas très aboutis...

Contrairement à quelqu'un comme Jean-Christophe Menu, qui a très vite mis en place un univers personnel, avec ses personnages récurrents et une mythologie propre, il vous a fallu beaucoup plus de temps pour trouver votre voie...

J'avais moi aussi un imaginaire personnel mais je n'osais pas lui donner libre cours. Manque de confiance en moi, mais aussi manque de confiance dans les journaux auxquels j'avais

Extrait d'un carnet.

affaire, où j'avais l'impression que personne ne comprendrait ce que je voulais faire… Je ne voyais pas comment concrétiser mes envies dans le paysage qui était celui de la bande dessinée à cette époque. Ma première chance de sortir de la presse enfantine fut quand Mougin, le rédacteur en chef d'*(À suivre)*, m'a pris une histoire intitulée *Zèbre*. Mais il n'a passé que les cinq premiers chapitres alors que j'en avais dessiné sept, et la collaboration s'est interrompue sans autre forme de procès.

Dans cet imaginaire qui est le vôtre, l'occultisme et l'ésotérisme occupent une place importante…

Oui, parce que, la médecine traditionnelle n'arrivant pas à guérir mon frère, mes parents se sont tournés vers les médecines parallèles. Quand ils s'intéressaient à quelque chose, ils le faisaient de façon très large et à fond. La médecine orientale, par exemple, les conduisait automatiquement à la philosophie orientale. D'autre part, c'était l'époque où se sont multipliées les collections consacrées à des auteurs comme Robert Charroux, Jacques Bergier, *etc.*, les grands vulgarisateurs des théories sur « les choses cachées depuis la création du monde »… Pour ma part, je trouvais ces livres passionnants à lire, mais je gardais une distance. Comme j'avais d'assez bonnes notions d'Histoire, je voyais bien quand ils racontaient n'importe quoi. Ce qui me ravissait, c'était de découvrir qu'on pouvait délirer à partir d'éléments empruntés au réel ; affirmer, par exemple, que les pyramides ont été construites par des extraterrestres… C'est ce que je fais à mon tour dans mes scénarios.

J'ai pratiqué longtemps le taï-chi-chuan et j'y ai retrouvé ce que j'avais pu lire, ou voir dans le film de Peter Brook, *Rencontre avec des hommes remarquables*, de certains aspects de l'enseignement de Gurdjeff.

Quand on se penche sur la collection de la revue* Lapin, *on s'aperçoit que vous y avez été très présent et que vous vous en êtes servi pour tenter toutes sortes d'expériences…

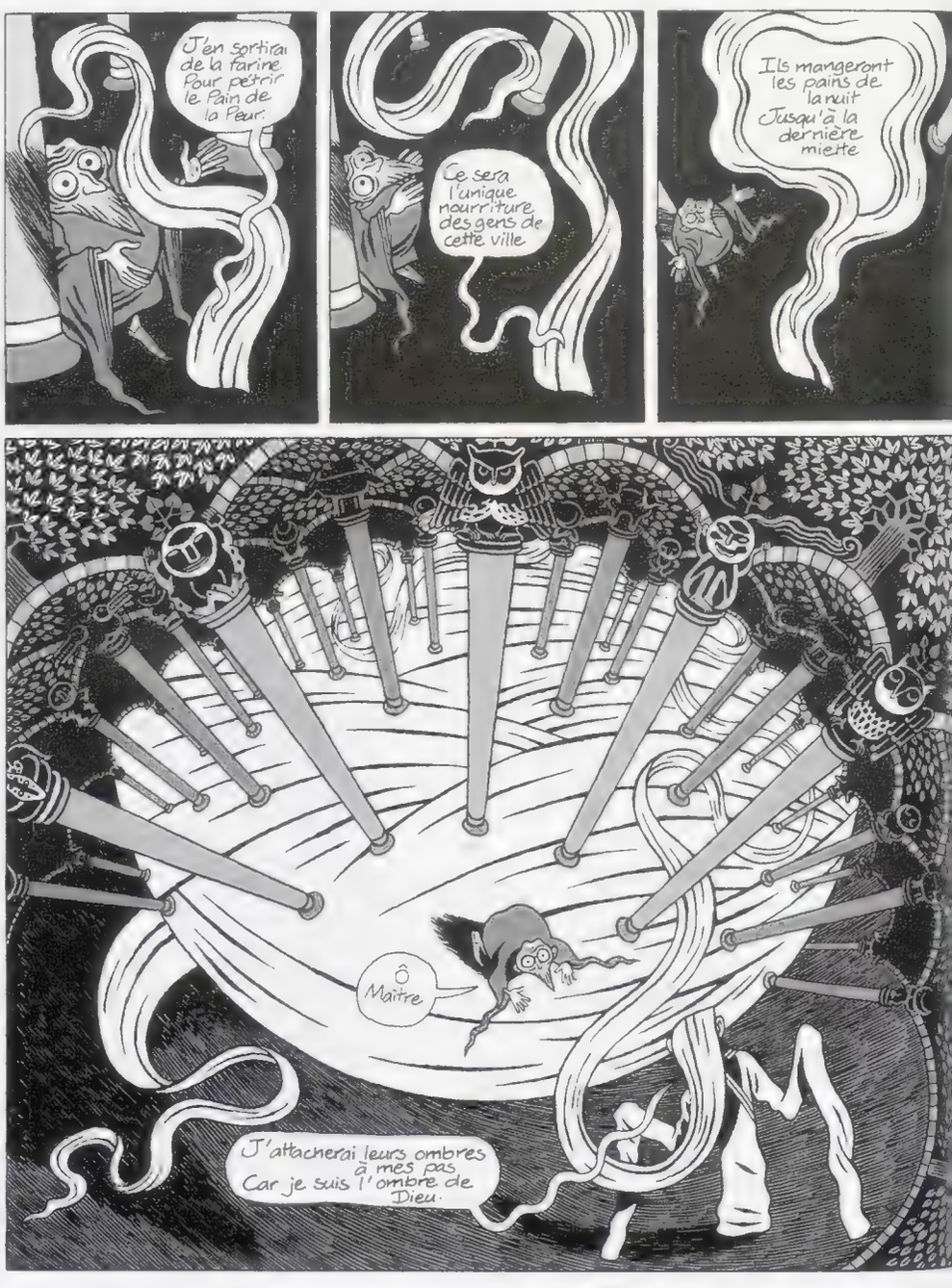
Lapin était très important pour moi. La revue correspondait au côté militant de L'Association. Je pouvais y essayer des choses, y tester des collaborations… À chaque changement de formule (introduction de la bichromie, des cahiers à thèmes…), je m'efforçais d'aller dans le sens de ce changement et de ne pas refaire ce que j'avais déjà fait. Je me suis amusé à entièrement scénariser le numéro « spécial lapins » en allant chercher des contes du monde entier sur les conidés…

Curieusement, vous n'avez pas participé au numéro « spécial jeunesse » publié à l'occasion du Salon de Montreuil…

Non, ça ne m'inspirait pas. J'avais assez donné à la presse enfantine…

Vous avez adapté des récits de Schwob, qui est aussi la figure centrale du* Capitaine écarlate. *Vous partagez avec lui un intérêt particulier pour le thème des bandes de truands…

La maladie de mon frère a été la cause pour laquelle nous avons vécu dans la marge. C'est sûrement pour cela que, dans la littérature, je m'intéresse surtout aux marges, et aux textes qui peignent les marges de la société. Or il y a une sorte de courant souterrain dans la littérature française – qui passe par


J'en sortirai de la farine. Pour pétrir le Pain de la Peur.
Ce sera l'unique nourriture des gens de cette ville.
Ils mangeront les pains de la nuit Jusqu'à la dernière miette
Ô Maître
J'attacherai leurs ombres à mes pas Car je suis l'ombre de Dieu.

Dessins extraits des carnets de David B.

des gens dont certains ne sont pas réédités et c'est dommage – au sujet des truands, des pirates, des Coquillards, de Cartouche ou de Mandrin… C'est un courant qui remonte à François Villon mais qui se développe surtout au XIX^e^ siècle à partir d'Aloysius Bertrand, pour aboutir, *via* des auteurs comme Schwob et Mac Orlan, à Albert Vidali. Ça m'a toujours beaucoup plu, ce sont des textes très imagés, très évocateurs…

Vous n'avez jamais été tenté d'illustrer un de ces textes, à la manière de la défunte collection « Futuropolis/Gallimard » ?
Cela m'aurait plu, mais on ne me l'a jamais proposé. J'aimerais bien illustrer un livre de Mac Orlan. Je viens de relire son *Quartier réservé*, que j'ai trouvé extraordinaire.

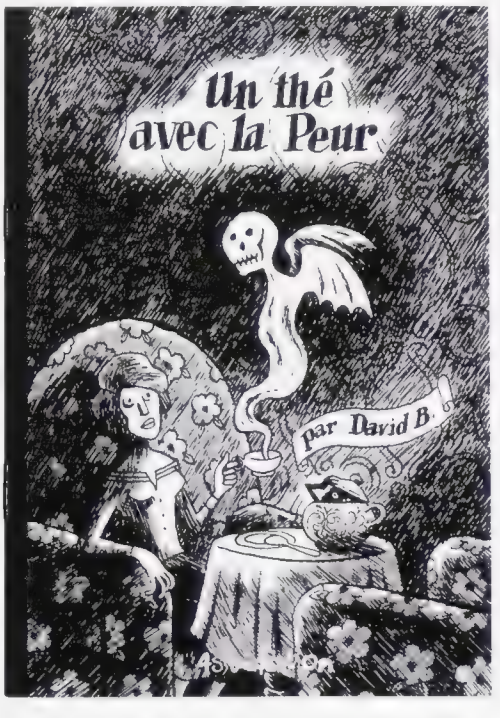
Après une longue période consacrée presque exclusivement au noir et blanc, vous avez récemment publié plusieurs albums en couleur. Est-ce que cela modifie des choses dans votre dessin ?
Sûrement, oui, mais je ne saurais pas dire exactement quoi. J'évolue sans doute vers un noir et blanc moins tranché, je suis plus enclin à introduire des matières, des petits traits, des gris… je ne sais pas, moi !

Votre utilisation des couleurs est anti-naturaliste. Vous n'avez pas peur des fonds jaunes, orange ou verts… Dans* La Lecture des ruines, *cette approche se combine à une recherche de décors eux-mêmes peu réalistes : les personnages s'y promènent dans des champs d'obus, devant des murs de brique ou des poutrelles d'acier, dans des sortes de non-lieux très abstraits…
Parce que *La Lecture des ruines* se situe au niveau du mythe : c'est une non-histoire d'espionnage, un non-récit historique, il s'y passe beaucoup de choses mais en même temps il ne s'y passe rien… Je ne suis pas totalement satisfait de ce livre. C'est le premier album « classique » que je fais seul pour un grand éditeur, j'avais des délais serrés et je me suis trouvé un peu bloqué. Je n'étais pas à l'aise en le dessinant. J'aurais voulu avoir plus de pages, mais je n'étais pas sûr que c'était absolument nécessaire…

Dans cet album comme dans la plupart de vos autres livres, il y a fréquemment des récits enchassés, des personnages qui prennent en charge une histoire à l'intérieur de l'histoire…
C'est dans la tradition des *Mille et Une Nuits*… Je trouve ça intéressant, parce que ça enrichit le propos. Tout peut toujours conduire à autre chose, un sujet en amène toujours quantité d'autres… Les livres de Charroux ou de Bergier que j'ai mentionnés tout à l'heure fonctionnaient un peu comme ça, eux aussi : on y trouvait pêle-mêle les extraterrestres, l'Atlantide, les anciens Égyptiens, la Chine, Hitler, les Templiers, *etc.*

Vous semblez avoir un stock énorme d'histoires toutes prêtes, qui ne demandent qu'à être racontées. Ainsi, vous dessinez fréquemment des couvertures de livres qui n'existent pas, comme si le titre et l'illustration suffisaient à leur donner une consistance…
Chacune de ces images est une histoire potentielle, en effet. Dessiner la couverture revient à leur donner une existence minimale. Je pense que j'ai des milliers d'histoires à raconter…

Entre ces différentes histoires, il y a – comme chez Joann Sfar – de plus en plus de croisements. Le prophète voilé, le nain jaune,* Les Incidents de la nuit *tendent à devenir des éléments récurrents, qui traversent les livres et les séries…



Couverture de l'album "Pattes de mouche", à lire en intégralité pages suivantes (carte de vœux 2003, hors commerce).

© L'Association.

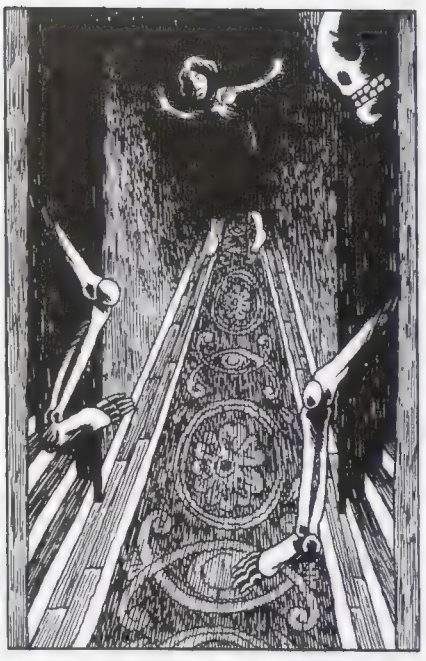
Oui, tout à fait. Mon univers est global, et mes personnages s'y baladent à leur guise… Tel qui est le héros d'une histoire ne jouera qu'un second rôle dans une autre. C'est comme dans la vie ! Ainsi je montre qu'ils existent toujours, que je ne les ai pas oubliés ou délaissés. Et puis la plupart des lecteurs n'auront lu qu'une partie de ce que j'ai fait.

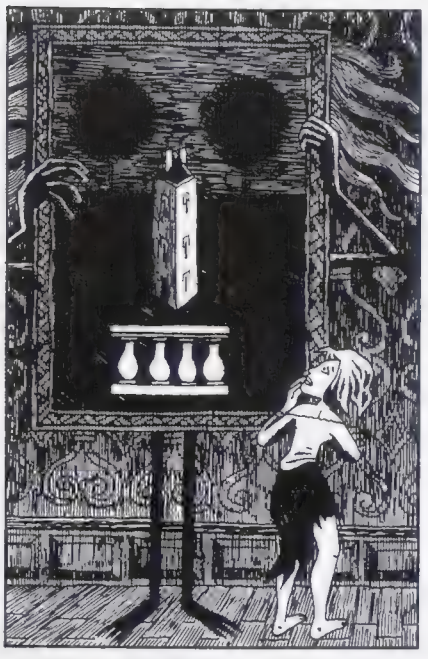
S'agissant des personnages que vous citez, le prophète voilé (que j'ai dessiné pour la première fois dans *Lapin*) a véritablement existé, je l'ai découvert dans un livre sur *Les Schismes dans l'Islam*. Il a vécu au milieu du VIII[e] siècle et nul n'a jamais vu son visage. Il est pour moi l'incarnation du mystère, qui est un thème central dans mon travail… Le nain jaune, lui, est évoqué dans l'œuvre de Blaise Cendrars. C'est un personnage mythique, lié à l'argent, au hasard et au destin, qui, selon certaines sources, serait dérivé du dieu Beth des Égyptiens.

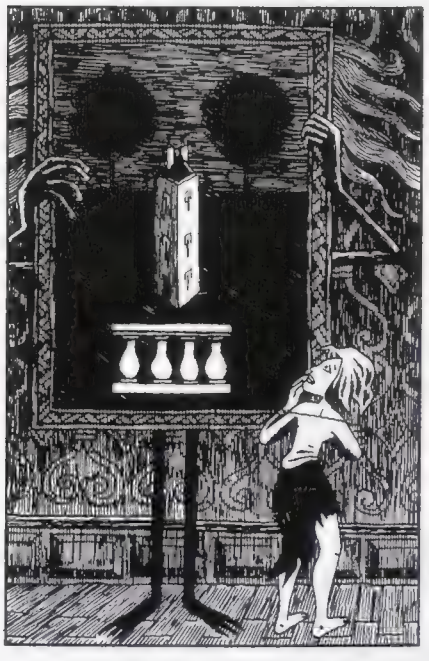
Première version de ces personnages, dessinée par David B. (page de carnet).

Les Incidents de la nuit ***semblent procéder d'une fascination borgésienne pour les livres et les références improbables…***
Ah, j'ai lu Borges, bien entendu, et c'est une influence que je revendique. Le titre *Babel* en témoigne. J'aime cette idée de la fausse érudition qui cache une érudition réelle. À quoi bon l'érudition, si ce n'est pour en jouer ? *Les Incidents* me tiennent beaucoup à cœur.

Le fait que vous vous y représentiez tend à accréditer la véracité des situations que vous racontez, lesquelles sont pourtant imaginaires…
Oui, je me mets en scène dans mon univers quotidien – mais pas celui de Montreuil où j'habite aujourd'hui, celui de la rue des Rosiers où j'ai vécu autrefois. Pour le lecteur, cela tisse un lien vers *L'Ascension du Haut Mal*, sauf qu'ici il s'agit d'une réalité arrangée. Cela dit, le commissaire de police qui expulse des gens de mon immeuble, c'est vrai. Il y avait vraiment un café glauque juste à côté de chez moi, des *junkies* qui se piquaient dans la cour de mon immeuble, et une synagogue à l'étage. Je brode à partir d'éléments véridiques.







En plus des histoires que vous dessinez vous-même, il y a celles que vous donnez à d'autres dessinateurs. Qu'est-ce qui détermine le partage ?

Chaque collaboration naît d'une rencontre ou d'une sollicitation. J'ai partagé un atelier avec Christophe Blain ; il était fasciné par le western et m'a demandé d'en écrire un. J'étais en train d'écrire les premières aventures d'Hiram Lowatt et Placido pour moi, je les lui ai données. Je n'aurais pas pu faire dessiner *L'Ascension du Haut Mal* par quelqu'un d'autre mais, pour tout ce qui relève de la fiction pure, je n'ai pas d'instinct de possession à l'égard de mes scénarios, je les donne facilement. J'ai donné une histoire de Moyen-Âge à Pauline Martin (à paraître chez Denoël) parce qu'elle est venue me demander de l'aider à sortir de la veine autobiographique dans laquelle s'inscrivaient ses deux premiers albums, chez Ego comme X. Sa démarche m'a plu, je l'ai trouvée courageuse, et je constate qu'elle fait beaucoup de progrès en travaillant sur cet album. J'ai un projet avec Thomas Ott depuis des années, une histoire de science-fiction ; quand je vois Thomas, il me dit qu'il veut toujours la faire… J'ai aussi écrit une histoire de mondes parallèles pour Mezzo, qu'il n'a pas encore commencé à dessiner.

Les aventures d'Hiram Lowatt et Placido vont-elles se poursuivre ?

Christophe ne veut pas continuer, parce qu'il préfère désormais travailler seul, alors je ne sais pas. Peut-être un autre dessinateur prendra-t-il la relève…

Même si votre imagination est foisonnante, il y a deux genres dans lesquels on vous imagine moins bien, ce sont le comique et l'érotique…

J'attends le dessinateur qui me dira : « J'ai envie que tu m'écrives une histoire érotique. » J'ai déjà commencé à y réfléchir, sans être vraiment satisfait de mes premières idées. Crepax a mis la barre très haut, il avait une manière d'aborder l'érotisme que je trouve extraordinaire. Quant au comique, c'est sans doute le dernier des registres auxquels je m'essaierai, je ne crois pas que ce soit mon truc.

Il y a des auteurs qui vous font rire ?

Goossens. C'est le seul. Les autres bandes dessinées ne me font pas rire, les comiques de café-théâtre non plus. Je ris plus volontiers au cinéma. ■

Propos recueillis le 7 avril 2004 par Gilles Ciment et Thierry Groensteen. Retranscription : Thierry Groensteen.

DAVID B. VU PAR…

Emmanuel Guibert

Philippe Dupuy

Lewis Trondheim

lui-même (page de carnet)

La bibliothèque de David B.

Dans l'appartement de David B., les murs sont blancs. Farouchement, obstinément – désespérément? – blancs. Pas de tableau, pas d'affiche, pas de planche de bandes dessinées, pas de photographie, rien que du vide et de l'immaculé.

Les images, c'est dans la bibliothèque de l'auteur du *Cheval blême* qu'il faut les chercher. À l'exception d'une petite armoire vitrée dans le séjour, tous les livres sont regroupés dans la pièce qui lui sert d'atelier. *« Mais il en reste chez mes parents, et j'ai quelques cartons à la cave, précise-t-il. J'ai toujours eu des livres à la cave. »*

Grandville, Robida, Kubin, Goya, Klinger, Masereel sont là, en grand format, aux côtés de livres sur les estampes japonaises et les miniatures persanes. *« Dans les miniatures, il n'y a qu'un seul plan. Tandis que les Japonais savent utiliser la perspective quand ça les intéresse. J'aime le côté très décoratif de leurs personnages vêtus d'étoffes surchargées en motifs. »* Et de me faire admirer les estampes d'Utagawa Kunigoshi (1797-1861) représentant les personnages du *Suikoden*, la version japonaise du grand classique chinois du XIV^e^, le roman *Au bord de l'eau*, qui conte les exploits d'un groupe de rebelles dans le Mont Liang.

Il est vrai que ce superbe recueil, intitulé *Of Brigands And Bravery*, associe le goût pour les estampes avec un autre thème qui passionne David B., celui de la pègre. Sur une étagère, les *Mémoires* de Vidocq voisinent avec deux « sommes » sur *Les Bas-fonds de l'Antiquité* et *Les Bas-fonds victoriens*, les aventures romancées de Francis dit « le Belge » avec *Les Tatouages du "Milieu"* et l'*Étude sur l'argot français*, de Marcel Schwob.

Une autre version d'*Au bord de l'eau* est présente : une adaptation en bandes dessinées (les illustrations sont de Bu Xiaohuai), dont seuls les deux premiers tomes avaient paru, en 1974, aux éditions Signes.

Dans un tout autre format (les BD chinoises mesurent 11 × 15 cm), le « roman » de Max Ernst narré au moyen de collages de vieilles gravures, *Une semaine de bonté*, est là également, dans l'édition de Jean-Jacques Pauvert. *« Mes hommes à tête d'oiseau viennent de ce livre. Sous son influence, à l'époque du lycée, j'ai d'ailleurs fait pas mal de collages à partir d'images découpées dans les* Elle *et les* Marie-Claire *de ma mère. »*

Au rayon des bandes dessinées, toute la production de L'Association est rangée par collections, comme à la parade. Parmi les « grands aînés », seuls deux auteurs fétiches semblent représentés par leurs œuvres complètes : Jacques Tardi et Guido Crepax. *« Pas tout à fait complètes : en fait, il me manque un seul volume de la série* Valentina, *de Crepax, celui intitulé* Io Valentina, la Vita e le Opere. *Je le cherche depuis des années, mais il est très difficile à trouver. J'ai découvert Crepax très jeune, dans Charlie mensuel, et j'ai toujours gardé la plus grande admiration pour son travail vraiment innovant. »* David B. – qui lit l'italien et l'anglais – apprécie également la dimension à la fois documentaire et décorative des histoires de Sergio Toppi.

Une estimation rapide du contenu de la bibliothèque fait apparaître, cependant, que la bande dessinée n'y compte que pour 30 % environ du total des ouvrages, et les livres d'art pour 10 % au plus. La littérature n'est presque pas représentée. Je note deux ou trois livres de Jean Ray, le *Cahier de l'Herne* consacré à Gustav Meyrink, les *Contes et légendes de Provence*, recueillis par André Pézard et illustrés par Henri Dimpre (qui signa des « Pilotorama » dans *Pilote*) – un livre possédé depuis l'enfance. *« Les romans, je ne les achète pas, je les emprunte. Je suis un client assidu des bibliothèques publiques de Montreuil, du XI^e^ et du XX^e^ arrondissements. Et la littérature que je préfère est celle de l'entre-deux-guerres. »* Le reste, l'essentiel, est constitué de livres d'histoires.

Histoire des peuples, des costumes, des différentes traditions occultes ou ésotériques. Voici tout d'abord une *Histoire universelle illustrée des pays et des peuples*, en huit forts volumes reliés cuir, parus à l'enseigne de la Librairie Aristide Quillet en 1913. *« Je tiens cette série de ma grand-mère. C'est le premier livre qu'elle a acheté avec son salaire d'institutrice. »* Sous le label des éditions Errance, voici ensuite une dizaine de livres illustrés sur *Les Scythes*, *Les Huns*, *Les Cosaques*, *Les Sarmates*, ou encore les *Armes et guerriers barbares au temps des grandes invasions*. Quant aux minces volumes de la série *Men-at-Arms* de chez Osprey, ils sont plus d'une cinquantaine à témoigner d'une véritable passion pour l'histoire du costume militaire. Voici encore, en quatre tomes, une *Histoire des Berbères* écrite par le grand historien et philosophe andalou d'origine arabe Ibn Khaldoun (1332-1406), à la Librairie orientaliste Paul Geuthner, que complète, chez le même éditeur, *La Berbérie orientale sous la dynastie des Benoû'l-Arlah, 800-909 (avec une carte)*, de M. Vonderheyden !

La collection "Bouquins" est représentée par nombre d'ouvrages de référence, parmi lesquels un *Dictionnaire de la civilisation mésopotamienne*, *Le Roman noir de la III^e^ et de la IV^e^ République*, de Gilbert Guilleminault, *Les Évangiles du diable*, de Claude Seignolle et *Le Livre des superstitions*, d'Éloïse Mozzani. Non loin, les essais de Gershom Scholem sur *La Kabbale* et de Moshe Idel sur *Le Golem* préparent à la découverte d'*Alchimie et mystique : le musée hermétique*, compendium d'illustrations tirées de manuscrits alchimiques et cabalistiques, compilé par Alexander Roob pour le compte de Taschen. Citons encore, du penseur iranien Sohravardi – qui mourut en martyr à la fin du XII^e^ siècle –, *L'Archange empourpré* : quinze traités et récits mystiques traduits et présentés par Henry Corbin. Plusieurs dictionnaires des symboles font bon ménage avec le *Dictionnaire historique des rues de Paris*, deux gros volumes de Jacques Hillairet publiés par Minuit, où David B. trouve de précieuses indications pour ses *Incidents de la nuit*.

On ne citera que pour mémoire le rayon, assez fourni, de documents sur le SAC, les barbouzes, l'OAS, la mafia ou encore *Les Racines occultistes du nazisme*. *« Mmmh… Je m'intéresse à l'exercice du pouvoir, y compris dans les dimensions que l'on tient cachées. »*

T.G.

CLAUDE DE LA GENARDIÈRE

Histoire(s) d'une reconstruction

Le « haut mal », l'épilepsie, le « mal sacré », « le mal Saint-Jean », disait-on encore autrefois. Des termes qui viennent s'associer en laissant derrière eux d'autres échos en moi : « le petit mal », « la petite mort »,... Il ne s'agit pourtant pas de sexe, ici, quoique... De crises, oui, avec les énigmes qu'elles soulèvent pour chacun des membres de la famille de Jean-Christophe.

Ces crises font des montagnes d'énigmes : celle qui nous apparaît au tome II (pl. 26), hérissée de ses pics, semble bien haute pour Jean-Christophe. Et celle du tome III (pl. 7) absorbe déjà toute la famille, grimpant à sa poursuite. Il faudra un long parcours à chacun pour trouver sa propre quête. Mais celui qui est proposé au lecteur sera tout aussi chargé.

L'ascension du lecteur

L'ai-je lue en psychanalyste, cette bande dessinée ? Et lui, David B., l'a-t-il composée en frère d'épileptique ? Sans doute, mais... Il y a tellement de choses qui s'imbriquent dans une vie, dans nos vies, dans nos façons de penser, de sentir, de créer ! Et il y a tellement de choses qui nous dépassent, comme dit David. Et puis comment me situer par rapport à un mode d'expression, la bande dessinée, dont je ne suis pas vraiment familière ? Bien sûr, je ne suis pas étrangère au monde des images. J'ai eu l'occasion de travailler sur des types d'images vraisemblablement à l'origine des bandes dessinées d'aujourd'hui : l'histoire de la gravure et de l'imagerie populaire. Je les ai retrouvées avec les contes dits « populaires » et leurs adaptations écrites et illustrées. Aujourd'hui, mes recherches m'amènent à m'intéresser à l'évolution des représentations de la famille que colporte notre culture ; par exemple, celles données dans un jeu comme le célèbre jeu des sept familles ou celles que proposent les faire-part de naissance au fil du temps. L'univers de *L'Ascension du Haut Mal* n'est donc pas si loin.

Nous autres psychanalystes, nous avons affaire encore à un autre type d'images, découvertes déjà lors de nos analyses personnelles mais restant toujours en grande partie inconscientes, celles des rêves et celles des scénarios fantasmatiques avec lesquels nous vivons tous, plus ou moins à notre insu. J'ai donc eu de quoi travailler les croisements des images : croisement des représentations collectives que produisent les sociétés avec les images des créateurs et celles de notre activité psychique la plus intime, voire inconsciente, révélée au cours des cures analytiques. Et il me semble qu'avec *L'Ascension du Haut Mal*, précisément, nous nous trouvons à ce croisement-là de l'individuel et du collectif, *via* l'histoire familiale et l'histoire de la maladie de Jean-Christophe.

Je ne donnerai pas ici d'interprétation supposée psychanalytique de cette création. Pour un psychanalyste, il n'y a d'interprétation que dans le cadre d'une psychanalyse. Et « interprétation » n'a rien à voir avec « explication », comme on le croit souvent dans le grand public. Cela n'empêche pas nombre d'entre nous d'aller tout de même regarder d'un œil particu-

Le médecin l'envoie à l'hôpital La crise dure toute la nuit et toute la journée du lendemain
Ce jour-là, mon frère reprend l'ascension du Haut-Mal

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 2, pl. 26.*

lier les œuvres des artistes et d'autres créateurs. Mais il vaut mieux parler alors de lecture « associative », ou même de lecture « analysante », comme nous parlons d'« analysants » pour désigner les personnes en analyse.

Regarder en arrière

Il se trouve qu'à la période où je commence à lire *L'Ascension du Haut Mal* arrive à mon cabinet une jeune femme dont la sœur a été malade pendant toute leur enfance et leur adolescence. Elle dit, comme Pierre-François puis David, la nécessité qu'elle a toujours eue d'aider sa sœur, sans se poser de questions, comme une seconde nature. Mais aujourd'hui, il semble que ce rôle qui lui colle à la peau l'asphyxie… Elle ne sait pas vivre sans la maladie de sa sœur, maintenant guérie… Elle n'a pas appris.

Pour elle commence désormais une autre quête où elle devra regarder en arrière, regarder en elle et mettre des mots sur tout ce qu'elle voit d'elle et de son histoire de sœur d'anorexique. Mettre des mots aussi sur son identité propre, sur ce qui lui appartient, sur ce que personne ne peut s'approprier d'elle. Se séparer de ce qui n'est pas elle… Cette rencontre imprévue entre un moment particulier de ma pratique clinique et celui de l'écriture de cet article m'a fait plaisir et a sans doute orienté mon texte. Dans le récit de David B., il n'y a pas de guérison possible pour le frère. Au cours de leur ascension, nous nous enfonçons tous, la famille et le lecteur, dans une sorte de chronicité de la maladie, d'omniprésence affolante contre laquelle les histoires luttent vaillamment. Et nous assistons à la naissance d'un créateur de bande dessinée.

David B. aussi a dû regarder en arrière pour élaborer *L'Ascension du Haut Mal*. Et cela ne pouvait que me toucher, comme psychanalyste. Il nous propose en effet une sorte de genèse de son rapport aux histoires, depuis celles transmises par les parents jusqu'à celles qui peuplent les rêves de Pierre-François puis de David dans le dernier volume. Il y a les histoires que les enfants de la ruelle se racontent au quotidien et celles des

Nous sommes devenus rivaux. Nous n'échangeons plus que des coups.
Maintenant je sais qu'il ne guérira plus.
Pourquoi est-ce qu'il ne se lave pas tout seul, pourquoi mon père doit être là ?
Bon ! Tu te laves le dos maintenant !
Il commence à jouer du fait qu'il est malade pour obtenir des choses.
Tu as assez mangé, Jean-Christophe !
Pourquoi est-ce que je dois grandir et pas lui ?
M'AN ! Y'a Fafou qui pisse dans mon bain !
C'est bon pour ce que t'as !

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 4, pl. 48.*

© L'Association.

badauds béats devant les crises de Jean-Christophe ; il y a les histoires des guérisseurs de tous acabits, pris dans leurs mondes et entraînant les autres avec eux en jouant sur l'impuissance et la souffrance familiale. Mais il y a aussi la grande histoire qui tisse celle de Pierre-François, au fil des générations. Il y a ces rebonds d'une guerre à l'autre, d'une famille à l'autre, d'un drame conjugal à l'autre, d'une maladie à l'autre. Il y a ces élans toujours vifs et ces fractures recommencées. La vie, la mort, sans arrêt aux prises l'une avec l'autre.

Cette genèse devient en images une sorte d'épopée de monstres et de personnages hybrides, mi-humains mi-animaux, venant titiller nos propres démons de lecteurs, réveiller nos intimes aventures romanesques infantiles… Ces univers se déploient à partir d'une étrange maladie qui s'exprime par crises. Et ce n'est que tard dans le récit (au cinquième tome) que David se demande explicitement ce qui se passe pour son frère pendant ses crises épileptiques, quel type de voyage fait alors Jean-Christophe. Pour l'au-delà ? Pour la mort ? Pour le rêve ? Pour la quatrième dimension ? À moins qu'il ne voyage à l'intérieur de lui-même…

Il faut du temps en effet pour prendre du recul, pour penser ce dans

quoi on s'est noyé familialement. Les analysants le remarquent souvent. Ils s'étonnent d'avoir mis si longtemps à se poser certaines questions, d'avoir mis si longtemps à comprendre. D'ailleurs, beaucoup viennent rencontrer un psychanalyste en disant : « *Je ne veux pas rester des années en analyse* », « *Je voudrais faire un travail rapide sans rentrer dans tous les détails de ma vie* »… Négations qui disent bien qu'ils savent déjà le risque que cela dure en effet, car la souffrance ne s'éradique pas d'un coup de volonté. Pierre-François, lui, apprend déjà dans l'enfance ce travail du temps et il le confirme en créant cette bande dessinée sous le nom de David B. : il lui aura fallu VINGT ans pour pouvoir enfin dessiner son frère, nous dit-il.

Une psychanalyste ne peut qu'être sensible à cette approche dans le temps, si anachronique pour notre société avide d'immédiateté et d'évidence. La vie psychique en effet ne s'embarrasse pas des limites de notre existence réelle, ni dans l'espace ni dans le temps. Les créateurs le savent bien, comme les analysants qui se trouvent surpris par leurs audaces de rêveurs, créant des héros dotés de dons d'ubiquité et brassant leur enfance avec le présent, les morts avec les vivants, les personnages de fiction avec ceux de la vie réelle, jouant sur les âges des générations familiales, se retrouvant contemporains de leur mère ou de leur père tout en étant figurés comme l'enfant d'autrefois…

Une capacité romanesque structurante et salvatrice

C'est ainsi que le recours aux histoires, aux rêves, à la fiction, à la création, peut être salvateur, comme il l'est pour le petit Pierre-François et même pour sa sœur qui écrit des poèmes. Mais il semble insuffisant à Jean-Christophe pour le maintenir la tête hors de l'eau et lui devient même, peu à peu, inaccessible. Ce recours est pourtant bien une nécessité psychique de base pour nous tous : nous nous construisons psychiquement dès la petite enfance avec des histoires, en brassant celles que nos parents nous racontent (sur ce qui nous a précédé, sur nous-mêmes, sur notre naissance, sur le monde) avec celles que nous inventons à notre tour pour prendre la vie à bras-le-corps et ne pas rester collés aux dires parentaux. Elles font notre bagage fantasmatique à partir duquel nous créons de multiples variations inconscientes tout au long de notre vie.

Sans transmission d'une capacité narrative par ceux qui nous élèvent, nous sommes perdus comme le sont bien des malades de certaines formes de psychose, en particulier. Pas de rapport au langage, transmis par les parents, qui permette de respirer, de mettre de l'écart avec le réel, pas de métaphore possible. Pas de jeu avec la langue, les mots et les choses ne se distinguant pas les uns des autres, et pas d'histoires non plus.

Quel parcours Jean-Christophe fait-il avec les histoires ? Bien sûr, nous ne le savons pas vraiment. Nous savons qu'il y a eu des jeux et des histoires d'enfants entre frères et sœur et copains et qu'il y a eu fractures. Fractures successives pour l'un et l'autre frères et fractures familiales. Mais l'énigme de ce que vit Jean-Christophe plane sur toute l'œuvre. Et la montagne qu'il grimpe sert de tremplin à la faculté créatrice de Pierre-François, au prix d'une souffrance et d'une solitude extrêmes de chacun des deux. Pourtant, *L'Ascension du Haut Mal* montre bien que les monstres de Pierre-François puis de David ne sont pas exclusivement la conséquence de la maladie du frère ; ils ont pris corps sur cette maladie et ses ravages mais se sont nourris tout autant de l'histoire familiale, de l'histoire du monde et de tous les évènements du quotidien.

Une affaire de transmission

Certains épisodes nous disent particulièrement la fécondité de moments de transmission, transmission de la capacité narrative tout autant que transmission de l'histoire familiale et de l'Histoire : je pense en particulier à cette scène où Pierre-François montre à sa mère ce qu'il a inventé (tome II, pl. 43). Elle refuse sa façon de présenter la grand-mère comme une alcoolique. J'ai d'abord cru à une rigidité maternelle refusant que soit salie l'image de sa propre mère. Mais on découvre peu à peu un personnage de grand-mère tout à fait savoureux à travers les paroles de la mère

Non David, je ne veux pas que tu racontes ça!
Ton premier livre était déjà dur, mais celui-là est encore pire, c'est trop…
Je t'assure, les lecteurs vont décrocher!
Mais ce que je raconte est vrai. Et encore je ne dis pas tout…

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 2, pl. 43.*

Elle allait cueillir des plantes dans la campagne.
Ça c'est une bonne plante mais on ne peut pas la cueillir.
Pourquoi ?
Elle connaissait toutes les fées et les esprits des environs.
Si on le fait on dérange la fée Bichotte. On en trouvera plus loin.
L'Association.

Evocation de la grand-mère dans L'Ascension du Haut Mal, *vol. 2, pl. 45.*

qui restitue à son fils ce qu'il n'a pas connu d'elle. La mère de Pierre-François fait alors exister sa mère aux yeux de son fils d'une façon si vivante que l'on peut supposer qu'il y a eu, là aussi, un moment fondateur pour la destinée créatrice de l'enfant.

Un autre moment m'a particulièrement touchée, c'est la rencontre entre Florence et Pierre-François (tome III) alors qu'ils sont devenus de jeunes adultes et qu'ils échangent sur cette expérience familiale et sur leur frère malade. Avec l'expérience psychanalytique, nous savons aussi qu'il faut le plus souvent beaucoup de temps pour que la parole soit possible entre les protagonistes d'une telle situation. L'épreuve familiale de la maladie sépare, malgré la solidarité revendiquée. La solitude de chacun reste longtemps indicible malgré la proximité. Et lorsqu'il est enfin possible de se demander comment l'autre, le frère ou la sœur, a vécu cela, c'est que sans doute «l'ascension» a commencé à porter ses fruits.

Mais s'il faut tant de temps aussi, c'est que nous avons affaire à ce que nous appelons en psychanalyse les «effets d'après-coup» : ce n'est parfois que par le rebond sur une situation vécue dans le présent que revient à l'esprit sous un autre angle une situation passée, que se dévoile enfin ce qu'elle a imprimé en nous, que se révèle une souffrance, notre souffrance, longtemps restée étrangère à nous-mêmes. Cela me rappelle l'étonnement d'un médecin lors d'une séance d'un groupe de parole que j'animais dans un service hospitalier : « *Ah bon ? On peut ne pas savoir qu'on souffre ?* » Il me semble que l'ascension de Pierre-François – David B. fait bien écho à cela.

Cette ascension nous transmet toute une expérience de la souffrance solitaire dans laquelle des proches peuvent vivre. Elle dit sans arrêt les chocs et les rebonds de l'incompréhension : incompréhension au sein de la famille et à l'extérieur, inaccessibilité du mystère de ce que vit Jean-Christophe, incommunicabilité avec les médecins, le tout vécu dans une inlassable énergie de survie, pour ne pas lâcher prise, ne pas se décourager, ne pas s'endormir, ne pas abandonner Jean-Christophe.

Pourtant, les sentiments de rejet, de haine, le sadisme, la peur, le dé-sespoir ou les envies meurtrières et suicidaires qui transitent des uns aux autres se présentent un peu comme autant d'ennemis à combattre, en plus de l'ennemi-maladie qui met tout le monde en défaut. Ces ravages humains ne peuvent que résonner beaucoup aux oreilles de lecteurs membres de familles ayant connu une telle situation d'emprise de la maladie d'un des leurs sur la vie familiale et sur la vie psychique de chacun.

La vision du monde médical transmise par David B. recréant cette histoire m'a posé question. Autant ses représentations de la maladie sont d'une inventivité foisonnante et intarissable, autant le monde des médecins qu'il raconte est un monde sans appel, doté de tout ce que l'on peut en décrire de plus caricatural aujourd'hui. Et sans doute l'enfant Pierre-François a-t-il vécu ces personnages médicaux comme des étrangers dangereux et sans aucune réceptivité au malade ni à sa famille. On mesure bien combien le mal fait par cette médecine-là peut jouer sur des générations entières. Qu'est-ce-qu'un enfant comme Pierre-François aura pu intégrer de sa rencontre avec les médecins ? Apparemment, le pire. Et est-ce un hasard si plus tard, il se retrouve rattrapé par cette médecine au moment d'envisager de devenir père ? Comment se sont donc enchevêtrés les éléments génétiques et les éléments psychiques dans ce rattrapage ?

Il se trouve que je travaille aussi avec des équipes soignantes. Et j'entends en groupes de parole leurs interrogations, leurs réactions, leurs malaises, leurs angoisses. Ces équipes sont confrontées parfois à des situations extrêmement difficiles, aux confins de la mort ou de la folie. Bien sûr, les soignants sont dans une autre position que les familles. Mais leur responsabilité est parfois effrayante, lorsqu'ils savent que la vie d'autrui est entre leurs mains, et que les malades et leurs proches voudraient bien aussi être guidés humainement, émotionnellement, spirituellement ; ils attendent tellement d'eux !

Paris. Mai 1998 Ma soeur et moi
C'est à partir de ce moment que je suis devenue triste.
Mmm..
Je ne suis jamais sortie de cette période là !
Je sais plus comment j'étais à l'époque
En fait je faisais tout le temps le con !

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 3, pl. 49.*

Les médecins ne sont pas en mesure d'en assumer tant. Cela ne relève pas directement de leur fonction. Et pourtant ils sont bien en première ligne, avec les autres personnels soignants. C'est sur eux que se déverse toute l'angoisse humaine réveillée par la maladie et la mort. Certaines équipes ne le supportent pas et ont même pris le parti d'ignorer cet aspect de la maladie. D'autres prennent ces questions à-bras-le corps, au prix d'un travail terriblement exigeant humainement.

Dans l'histoire de David B., quelle part faire à ce qu'une vision d'enfant et de proche d'un malade a nécessairement de partiel, et quelle part donner à cette tendance d'une certaine médecine à se couper littéralement de ceux qu'elle soigne? La rencontre de la famille de Jean-Christophe avec la médecine est une rencontre ratée. Elle nous donne paradoxalement la mesure de l'immense travail accompli quand cette rencontre peut avoir lieu! Et si les aventures de la famille de Jean-Christophe avec d'autres médecines sont parfois plus humaines, voire cocasses, elles semblent pourtant plutôt vaines, elles aussi, du moins médicalement. Mais pas pour la BD, il est vrai… Pas pour le plaisir des descriptions et du regard humoristique, parfois cinglant, de David B. Et ces aventures semblent d'autre part en apprendre beaucoup à Pierre-François-David sur la vanité des humains…

Au vif de l'image

La force des images de David B. est parfois saisissante et me fait penser à ces instants où les analysants sont surpris par la fulgurance d'un lapsus ou d'une vision de cauchemar. Dans *L'Ascension du Haut Mal*, les espaces disproportionnés de certains cadres envahis par le motif nous emmènent dans des mondes qu'on peut sans doute rapprocher de ceux de notre enfance, livrée à la grandeur démesurée des adultes et à leur puissance, et les transformant en fantasmes.

L'immensité de la montagne en est un exemple parmi quantité d'autres, comme le rêve d'Anubis dans le premier volume, l'obésité de Jean-Christophe dans le dernier, obésité qui mange le cadre, littéralement. Je pense aussi à l'envahissement du cadre par le grand-père mort. Sa transformation dans la vie psychique de Pierre-François est une réussite graphique, lui donnant une seconde vie à partir de trois visages, celui du malade, celui du mort, celui du cadavre (tome II). Drôle d'oiseau au bec protecteur et étrangement inquiétant pourtant, avec ses mâchoires difformes, trop ouvertes ou trop fermées, bouche sans fonction à laquelle l'enfant redonne une autre vie par son dessin. Belle métamorphose dans un monde dévoré par la préoccupation de la nourriture! Belle figuration des liens intergénérationnels qui passent d'une figure à l'autre et des uns aux autres!

Il y a aussi ces disproportions des têtes, quand elles risquent d'explo-

© L'Association.

Ci-dessus et page de droite : L'Ascension du Haut Mal, *vol. 2, pl. 34 et 35.*

© L'Association.

ser : tête de Jean-Christophe avant et pendant ses crises, tête de son frère habité par cette maladie, jusqu'à cette impressionnante figuration du tome VI où David est « dépassé » par une énorme tête qui le paralyse (pl. 30) ou à ces morceaux difformes du visage de Jean-Christophe vu par son frère (pl. 41).

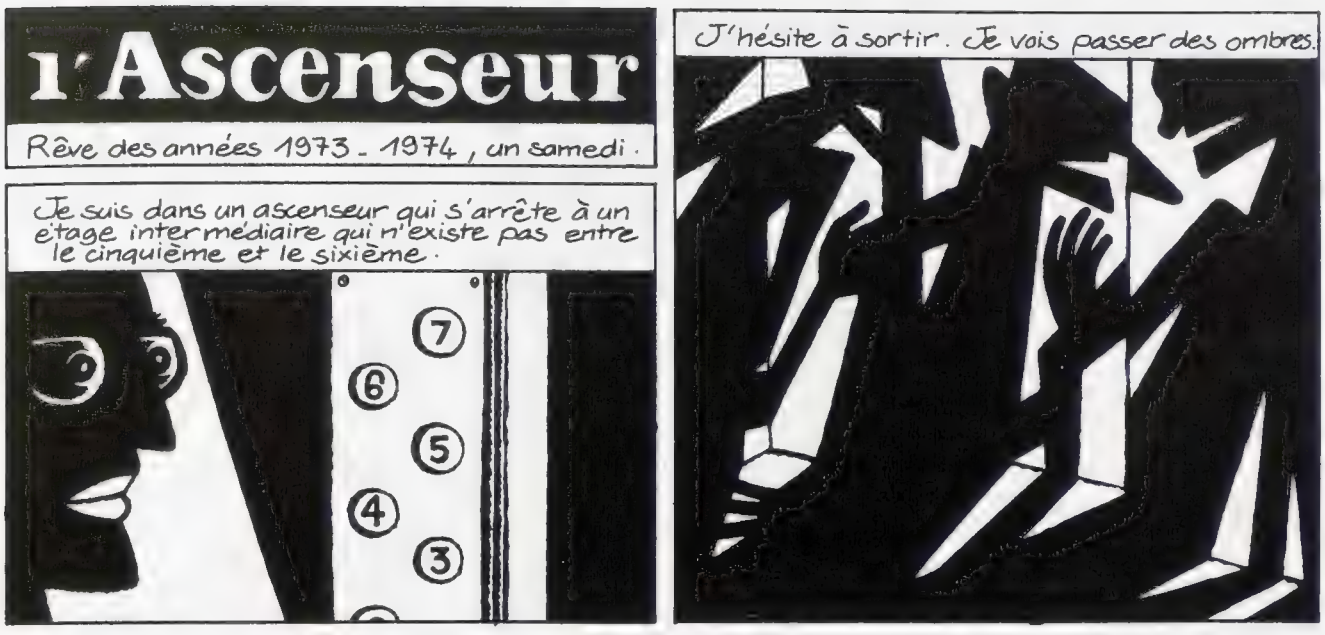
Ce n'est qu'après-coup que je me suis attardée sur les images des couvertures des six volumes. Du premier au dernier, les deux frères se transforment, grandissent. Mais nous voyons aussi le visage de Pierre-François perdre le sourire pendant que celui de Jean-Christophe reste singulièrement inexpressif, énigmatique. Et derrière eux se déploie toujours plus la forêt des monstres qui les entourent, jusqu'à envahir le cadre puis se dissoudre enfin dans un noir inquiétant au tome VI et dernier. Comme si l'imagination avait finalement disparu, comme si la force créatrice avait été vaincue, comme si tout s'arrêtait là. Cette dernière couverture me glace. Et je suis bien heureuse de savoir que David B. a poursuivi sa production !

Mais ces effets d'images sont parfois producteurs d'une paix inattendue. Quand on apprend que le grand-père Gabriel aimait les femmes (tome II), quelle beauté, tout d'un coup, vient étirer l'image et apaiser l'horizon, quel calme nocturne se glisse peu à peu sur la page ! L'immensité est ici à la mesure de la beauté et non plus des disproportions de la maladie, de la souffrance ou de la folie (d'ailleurs, elle est parfaitement symétrique à l'image du suicide de la sœur dans le tome III). La beauté féminine vient peut-être faire signe ici de ce qui pourrait donner le plus bel aboutissement à l'ascension de Pierre-François : la rencontre amoureuse. En effet, la place des filles, la curiosité sexuelle de ces adolescents sont étrangement peu présentes dans l'ensemble des volumes. À se demander si la maladie de Jean-Christophe n'a pas étouffé momentanément ce registre de quête, pour lui et pour son frère. Les derniers volumes nous apprennent en tout cas que pour l'un comme pour l'autre, la rencontre des femmes s'avère problématique, impossible pour Jean-Christophe et encombrée d'embûches pour David, embûches liées, semble-t-il, à l'ascension qu'il continue d'accomplir.

Mon frère est resté un an chez mes parents après son séjour à Paris. Il a finalement été admis dans un centre de la Fondation de France.
Il a l'air de s'y faire. Là, pas de révolte, pas de fugue.
Je le vois à Olivet pendant les vacances.
Il reste souvent dans sa chambre. Même en plein jour, les volets sont tirés et les rideaux fermés.
On dirait une tombe.
Il lit, il regarde dans le vide, il écrit.
Il y a sur son bureau des bouts de textes sur des feuilles volantes. Une ébauche de roman, des réflexions disparates, des fragments de mémoire.
Je lis au hasard un passage sur sa vie à Paris. Il me touche et me fait peur.
Il y parle de son désespoir et de sa solitude et c'est comme si c'était moi qui l'avais écrit.

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 6, pl. 41*


L'Ascenseur
Rêve des années 1973 - 1974, un samedi.
Je suis dans un ascenseur qui s'arrête à un étage intermédiaire qui n'existe pas entre le cinquième et le sixième.
7
6
5
4
3
J'hésite à sortir. Je vois passer des ombres.

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 4, pl. 16.*

Après-coup

Après la lecture des six albums, j'ai eu envie de refaire mon ascension sans texte, sans le texte du narrateur. De me laisser aller au flux des images elles-mêmes. Elles me disent autre chose que le texte du récit. Elles parlent à d'autres régions de moi-même. Elles mobilisent une réceptivité plus proche de mon travail d'analyste. Sans doute les images et le texte procèdent-ils eux aussi de régions différentes de l'auteur lui-même ? Je me suis demandée s'il ne s'adressait pas à nous à partir de plusieurs âges de son histoire. Bien sûr, il se figure enfant puis adolescent et jeune adulte, de même que son frère et sa sœur que nous voyons grandir. Mais l'élaboration de cette bande dessinée est un travail d'après-coup, une reconstruction d'adulte sur des traces indélébiles de l'histoire infantile, une reconstruction créatrice. Et il me semble que celui qui dessine et celui qui écrit n'ont pas le même âge…

Quand nous parlons d'« infantile », en psychanalyse, nous ne mettons aucun signe péjoratif, bien au contraire. Nous parlons de ce foisonnement de la vie psychique que développent les enfants et qui nourrit ensuite, inconsciemment, notre activité fantasmatique d'adultes. Il me semble que la richesse de cette vie psychique inconsciente tout imprégnée d'infantile se loge dans les images de David B., alors que le récit écrit joue sur le registre de la raison consciente et même, de la rationalisation. Il nous explique et nous raconte l'enchaînement des choses, les ramifications entre elles, il nous dit en narrateur ce qu'il a compris de son ascension d'enfant, d'homme, de frère d'épileptique, mais aussi de fils et de petit-fils, de frère d'une sœur, et de multiples autres places et rôles encore… Il nous dit ce qu'il sait désormais, en tant qu'adulte.

Une fois son parcours accompli, celui qui était déjà un auteur s'est sans doute retourné sur lui-même et sur ses images pour reprendre et aboutir ses créations d'enfant. Et il semble finalement vouloir clore son épopée, son ascension propre. Il donne un cadre structurant, presque rigide, parfois, à ses créations infantiles, comme si elles risquaient encore de l'emmener dans la folie… Peut-être nous dit-il là simplement comment il s'en est sorti, ou protégé, de cette folie.

Et pour ce parcours, il s'est donné un nom. Très tôt, Pierre-François affirme ce choix d'une façon déterminée : « *Je m'appelle David, maintenant.* » (tome IV.) J'ai été bien agréablement surprise quand j'ai vu, dans la suite de ce moment fondateur, que David nous racontait alors un rêve d'ascenseur. J'ai moi-même tellement gambergé sur ces machines pourtant si animées et même si humaines dans nos rêves et dans bien des films[1]. Machines associées souvent à des questions liées à la naissance et à la séparation mais aussi à la succession des générations et à la généalogie. Nous assistons peut-être ici à une autre ascension fondatrice, après ce baptême d'adolescent… Il est vrai que l'ascension et l'ascenseur sont étymologiquement proches parents.

Après avoir écrit cet article, j'ai eu envie de regarder d'autres BD de David B. Et j'ai été tentée d'en savoir plus sur lui. Je trouve certes l'expérience de lecture très forte lorsqu'on ne dispose que de l'œuvre elle-même. Cependant, en fouinant du côté des œuvres récentes de David B., j'ai eu la joie de constater que *Babel* avait pris la voie de l'épure, donnant moins de place au récit écrit et laissant l'image déployer toute son ampleur créatrice. Épure aussi dans les dimensions de l'œuvre, beaucoup plus concise, même si d'autres volumes doivent suivre. Épure peut-être due à la réussite de *L'Ascension du Haut Mal*, réussite thérapeutique pourrait-on dire. Comme s'il n'était plus nécessaire de brider l'infantile, de brider les monstres fous de l'enfance. Comme si le créateur s'était tout à fait approprié son monde… ■

1. *Cf.* mon dernier livre, *Parentés à la renverse*, PUF, 2003.

JACQUES SAMSON

Le rêve : un embrayeur pictural

Quand on s'y arrête de près, il apparaît que la démarche de David B., son impulsion créative même, s'articule autour d'un paradoxe où s'entremêlent très étroitement les deux courants d'inspiration majeurs que sont la voix fictionnelle et la voix autobiographique. Pour dire les choses autrement, la part la plus visible de son œuvre semble clairement concernée par l'autobiographie alors qu'en réalité, elle est abondamment tributaire d'un imaginaire pur.

L'une des toutes premières publications d'importance de David B., *Le Cheval blême*[1], s'est d'emblée inscrite au cœur de cette problématique. L'ouvrage semblait appartenir à la mouvance « diariste » (l'auteur y dépeignant ses propres rêves, souvent très méticuleusement datés), alors que, plus significativement peut-être, il donnait la part belle à l'un des plus puissants embrayeurs imaginaires qui soit : l'onirisme. D'un côté donc, David B. partait résolument de lui, de son expérience personnelle, pour aborder la bande dessinée, tandis que, de l'autre, comme en une parade empreinte de retenue, il occultait largement cette particularité sous le couvert du rêve. Car, si ce n'est pour exprimer toute l'ambivalence d'un cacher-montrer quand il paraît malaisé de s'engager tout net dans la création artistique, comment voir autrement ce choix de transcrire ses rêves en dessins ? Et, du reste, a-t-on jamais vu plus singulier ouvrage que ce *Cheval blême* ? Qui, dans la littérature ou dans le cinéma par exemple, aurait songé à livrer aussi nûment au public des notations de rêves ?

J'ai cessé de prendre le bus pour aller à mon travail.
Un soir, j'ai croisé un voisin...
On vous a gaté, C'est du beau matériel que vous avez là !
Je vous ramène monsieur Paris ?
SOCIETE
LONDR
C'est bien ces bombes, au début ça surprend mais en fait c'est très pratique !
Une bombe se présente chez vous et vous en faites un animal de compagnie !
Vous en parlez comme d'une bête ! Elle a un cerveau, elle a une mémoire !
C'est vrai, vous êtes grave dans cette mémoire. Le jour venu, elle ne vous ratera pas.

La Bombe familiale *(extrait) : comme un récit de rêve…*

Il est légitime de penser que, en plus d'apaiser un probable besoin de pudeur (malgré tout ce que les six tomes de *L'Ascension du Haut Mal* peuvent laisser croire), David B. a emprunté la voie de l'imaginaire en suivant les méandres déconcertants et arides de ses songes, simplement parce que ceux-ci parlaient un langage similaire à celui des contes, véritable humus de l'imagination (aussi bien enfantine qu'adulte[2]). C'est en ces termes, en tout cas, que, dans le tome VI de *L'Ascension*, le personnage qui l'incarne, émergeant à peine d'une crise suicidaire, formule son irrépressible envie de fiction et d'écriture : « *Je voudrais retrouver le plaisir et la*

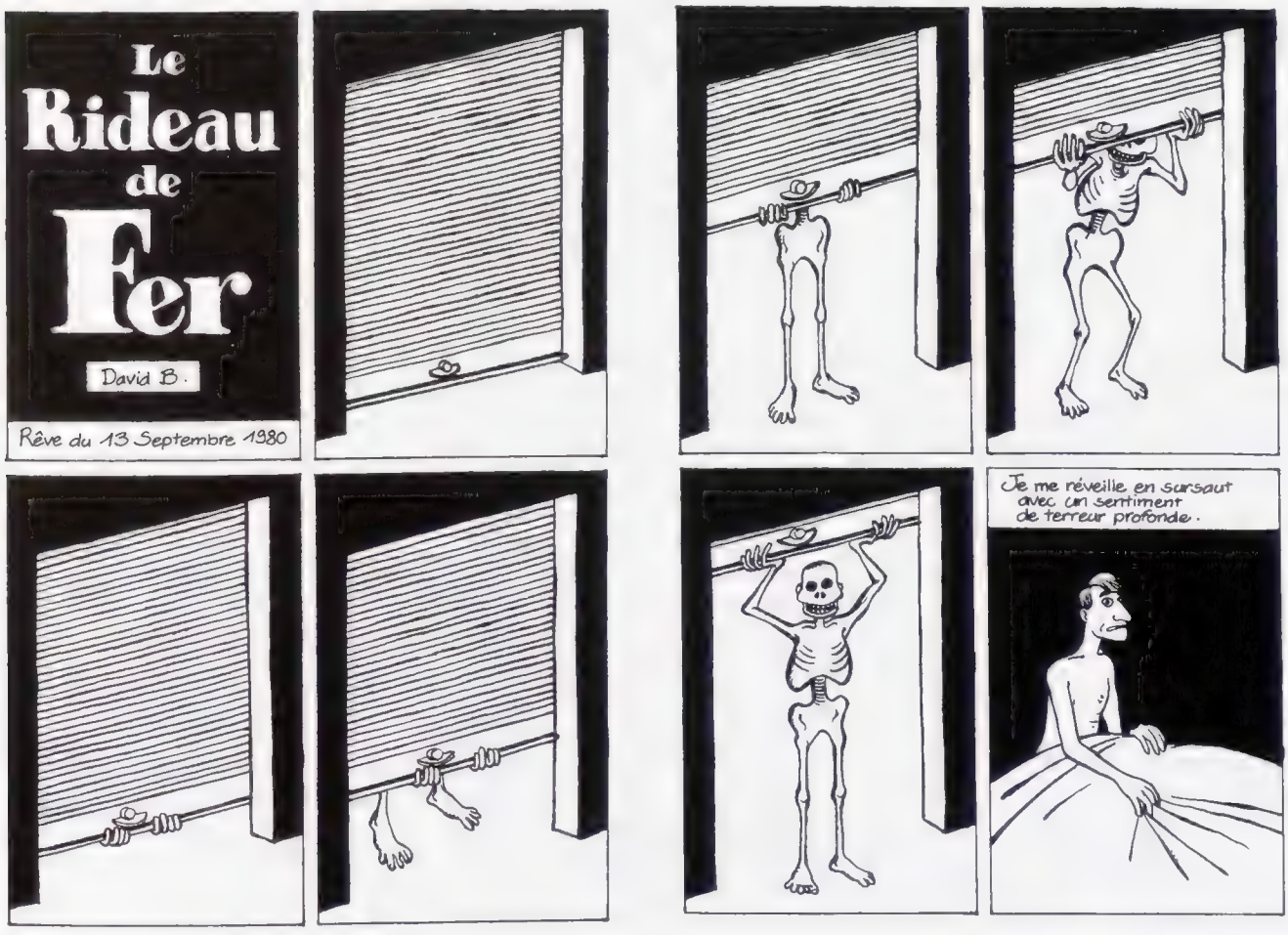
© L'Association.

© L'Association.

force que donnent les contes[3].» Loin de n'être l'expression que d'un penchant régressif, cette ambition doit d'abord et avant tout être comprise comme une appropriation de langage, d'autant que rêve et conte se trouvent ici réunis dans un seul et même contexte: «*Rêver, raconter… C'est pour ça que je suis fait*», disait le même personnage quelques images plus tôt.

À l'instar du rêve, le conte offre un type de production mettant à l'avant-plan des motifs primitifs ou archaïques, relevant aussi bien du psychisme individuel que d'un symbolisme plus englobant, en général qualifié d'archétypal. C'est cette expression simultanée de singularité et d'universalité (ou plus exactement peut-être d'*impersonnalité*?) qui contribue à les rendre l'un comme l'autre d'autant plus fascinants, attrayants et stimulants pour l'élaboration d'histoires au cœur desquelles prennent place des êtres dont le moi, frappé de vulnérabilité, paraît d'emblée exposé aux périls et à la fureur du monde. Dans *Le Cheval blême*, par exemple, à peu près tous les rêves traduisent, dans un schématisme cru et tranché, d'abominables menaces. Ce qui amène évidemment à constater que le rêve, chez David B., tient toujours du cauchemar, et c'est ce versant sombre, «*tragique*» de l'imaginaire qui le fascine au plus haut point parce que, affirme-t-il, «*[les cauchemars] ont une charge émotionnelle plus grande […]*», ils ont «*quelque chose qui [peut] accrocher graphiquement*[4].» En cela, ils se rapprochent aussi des contes.

Comme les contes, les rêves offrent un «*réservoir fantasmatique*»[5] où il est loisible de puiser un matériau d'une



© L'Association.

Deux rêves retranscrits dans Le Cheval blême.

Je voudrais retrouver ce que j'aimais lorsque mon père ou ma mère nous racontaient des histoires. Je voudrais retrouver le plaisir et la force que donnent les contes.

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 6, pl. 15.*

fécondité sans limites ouvrant à l'écoute des voix les plus étouffées et déroutantes qui soient. Bruno Bettelheim disait des contes qu'ils sont « *un abécédaire, où l'enfant apprend à lire dans le langage des images* »[6] ; mais ce qui est vrai pour les contes l'est sans doute autant pour les rêves, à tout le moins de façon primaire, et, à la vérité, il est tentant de renverser la proposition pour qu'il y soit plutôt question *d'apprendre à écrire dans le langage des images*, démarche parfaitement visible dans le travail de David B. La propension si vive à immerger son œuvre dans le monde des fantasmes découle d'une fascination déjà très ancienne à l'égard du rêve (dès l'enfance, lui-même, son frère et sa sœur échangeaient fréquemment leurs rêves) comme aussi de l'exercice assidu de notation de ses rêves (commencé dès l'âge de 14 ans[7]). Aussi ne faut-il pas trop s'étonner de l'exceptionnelle aptitude acquise en ce domaine, dont témoigne déjà *Le Cheval blême*. Chez lui, le monde onirique, fantastique ou fantasmatique n'est pas qu'un univers parmi d'autres, il est en quelque sorte « le » monde. Les événements du monde, la réalité trouve toujours à s'y traduire en termes purement imaginés. Non seulement les rêves mettent à disposition un jeu inouï de formes et de figures, à la façon d'une combinatoire qui féconderait à l'infini des propositions narratives, mais, sur un plan plus intime et personnel, ils métaphorisent l'exploration empathique d'un état mental affecté par la maladie. Impossible, en effet, de ne pas reconnaître le spectre du frère épileptique en cette part imaginaire qui est sienne, véritablement envoûtée et rendue comme hallucinée par le contact répété et prolongé avec ces phénomènes totalement incontrôlables de perte de conscience. L'étrange splendeur du chaos, bien des pages du *Cheval blême* la donnent à contempler, mais suivant les mots de Goya dans *Le Sommeil de la raison...*[8], c'est-à-dire dans l'espace limite d'une confrontation avec l'inexprimable. Tant et si bien, d'ailleurs, qu'elle rend interdit et muet celui qui s'y abandonne.

Il est clair, donc, que l'attention portée à son propre matériel onirique a pu constituer une sorte d'*entrée en matière* pour celui qui rêvait comme un fou, depuis l'enfance, de dessin et d'histoires sans trop savoir comment s'y prendre. À cet égard, l'exercice de transcodage graphique a constitué pour David B. la voie royale menant à une forme idiomatique du matériau pictural, celle-là même qui est au fondement de son œuvre et que l'on retrouve en pleine éclosion dans sa plus grande réussite, *L'Ascension du Haut Mal*. Il n'est pas inutile de rappeler, de ce point de vue, combien cette œuvre carrefour tient tout à la fois du roman d'apprentissage, du roman d'éducation et

Le livre fini, je continue de couvrir des feuilles entières de batailles gigantesques. C'est mon épilepsie à moi.
Je dépense la rage qui m'habite. Jean-Christophe a la même rage mais nous l'exprimons différemment.

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 1, pl. 19.*

du roman familial, et que, à ce titre, et compte tenu de son ampleur comme du temps mis à sa réalisation, elle a rempli pour son auteur une véritable fonction formative. Aussi paraît-il pleinement justifié de voir dans *Le Cheval blême* les prémices du chef-d'œuvre à venir, sous une forme décharnée ou, pourrait-on dire, cryptée : on y décèle l'approximation, l'ossature, l'alphabet d'un langage qui n'a pas encore trouvé son rendu exact et tout le modelé de sa chair. Ce *cheval étique* est, en effet, bien loin de la *majestueuse et blanche monture* de l'épilogue de *L'Ascension…* qui, abruptement, vire tout à la fin *au noir*[9].

Ces observations vont dans le même sens que les affirmations de David B. concernant sa quête d'une écriture graphique étayée par « *un dessin qui se rapproche du signe* »[10], un codage qualifié de « calligraphique » par Hugues Dayez[11], une véritable pictographie au sein de laquelle les personnages fonctionnent à la manière de « logotypes ». Le symbolisme quasi architectural des rêves, sa qualité de vocabulaire à saveur inaugurale, ne peuvent sans doute pas être indifférents à des choix stylistiques de cette nature. Comme également son intérêt pour la « *métaphysique […] des sujets simples. Des choses qui touchent notre inconscient animal. Comme l'amour, la faim, la mort, la souffrance*[12]… », bref tout ce qui trouve à se décliner au moyen d'icônes aussi tangibles que variées, dévoilant en lumière crue la mécanique du fantasme… C'est cela même qui est si beau, si grave et si désarçonnant dans *Le Cheval blême*. Enfin, c'est parce qu'elle est foncièrement contaminante et proliférante, que la translation du rêve vers l'écriture dessinée a un tel pouvoir générateur. Qui sait d'ailleurs si le dessin (ou l'univers pictural en général), surtout quand il fraye en toute liberté avec les convulsions du fantasme (« *C'est mon épilepsie à moi…* »[13]), n'entretient pas un lien tout spécial avec le monde des fixations et des obsessions, justement parce qu'il fixe encore plus intensément la mémoire de l'émotion que les mots écrits ? Il est fréquent que l'enfant laisse voir une aptitude à traduire avec le dessin ce qu'il est encore incapable d'exprimer en mots ou en paroles, surtout quand il est question d'atteintes physiques ou symboliques à son intégrité. *A fortiori*, pourquoi ne serait-ce pas aussi le cas pour l'adulte ?

Mais plus que tout peut-être, avec *Le Cheval blême*, David B. se montre particulièrement sensible à l'indéfinissable poésie qui émane de l'univers des rêves, une poésie du désert et de la nuit, grouillante et bruissante de tout ce qui habite le monde de l'éblouissement comme celui des ombres. Dans le tome VI de *L'Ascension*, lorsqu'il est fait référence à la genèse de ce fameux *Cheval blême*, c'est en ces termes que s'exprime l'impénitent rêveur : « *Dans mon sommeil, la lumière des rêves éclaire comme en plein jour*[14]. » Ne voilà-t-il pas un autre paradoxe de nature à satisfaire un esprit aussi curieux et peu conventionnel que celui de David B. ? ■

1. Premier titre de la collection " Ciboulette ", paru en 1992, soit deux ans à peine après la création de L'Association.
2. D'autant que, comme le rappelle Marc Soriano, les contes de fées « *à l'origine s'adressaient aux adultes* […] », *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Encyclopædia Universalis, Albin Michel, 1997, p. 155.
3. *L'Ascension du Haut Mal*, tome VI, L'Association, 2003, p. 15.
4. Revue *Tao*, n° 5, entrevue avec David B. menée par Éric Flux, janvier 2000, Cæn, p. 34.
5. Marc Soriano, *ibidem.*
6. Cité par Marc Soriano, *op. cit.*, p. 151.
7. *Tao, op. cit.*, p. 17.
8. *"El sueño de la razôn produce monstruos"* (Le sommeil de la raison engendre des monstres), titre d'une gravure de Goya, extraite des *Caprices*, 1797.
9. *L'Ascension du Haut Mal*, tome VI, L'Association, 2003, p. 80 à 86.
10. *Tao, op. cit.*, p. 43.
11. *La Nouvelle Bande dessinée (Blain / Blutch / David B. / de Crécy / Dupuy-Berberian / Guibert / Rabaté / Sfar)*, entretiens avec Hugues Dayez, Éditions Niffle, 2002, p. 69.
12. *Tao, op. cit.*, p. 33.
13. *L'Ascension du Haut Mal*, tome I, L'Association, 1996, p. 19.
14. *L'Ascension du Haut Mal*, tome VI, L'Association, 2003, p. 53.

CHRISTIAN ROSSET

L'ascension de la bande dessinée

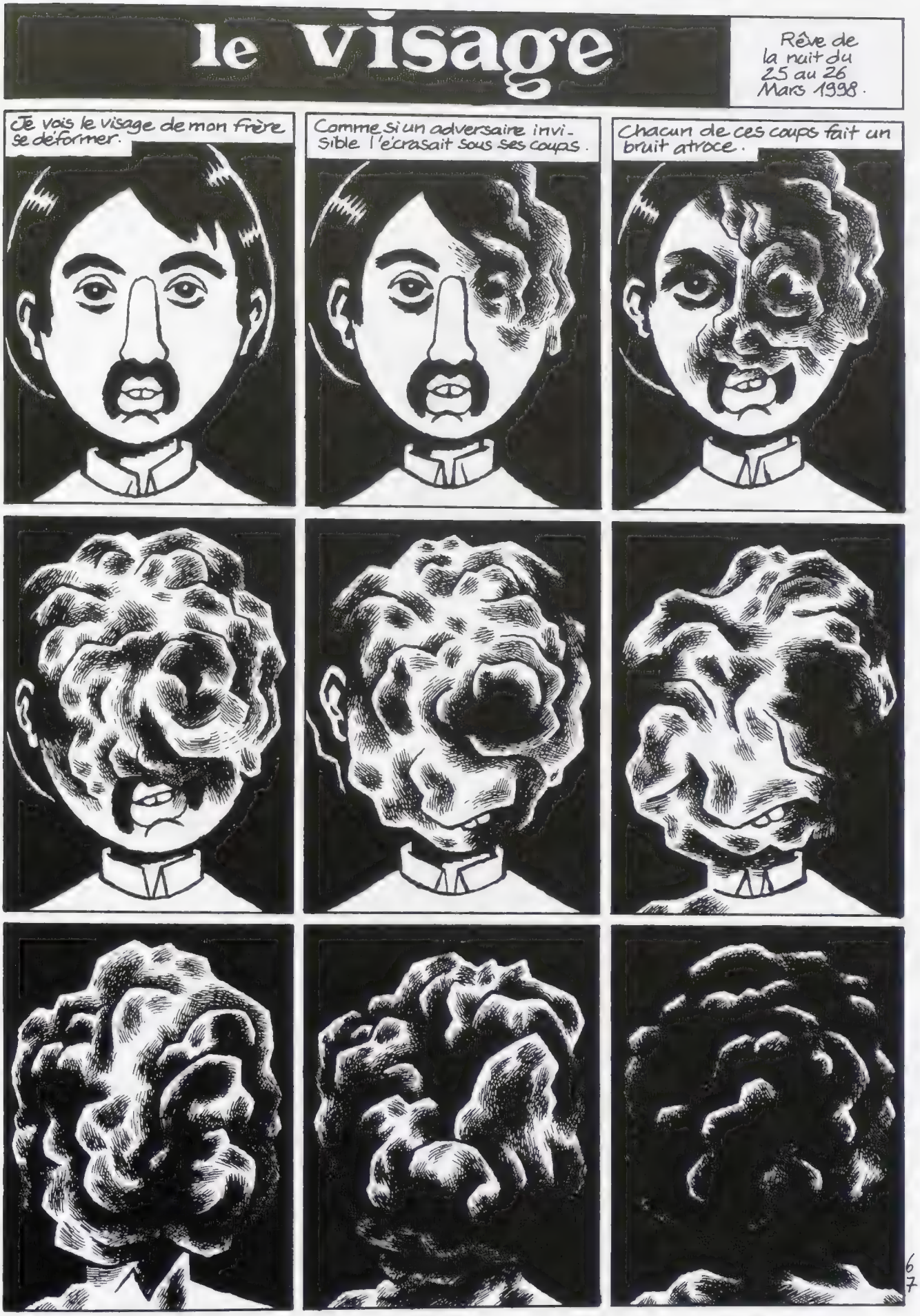
Dans de nombreuses cases où il se représente, David B. a les traits du lecteur. Mais, au fond, qu'est-ce qu'un lecteur ? Disons pour aller vite que c'est quelqu'un qui revient plus ou moins régulièrement sur les lieux de l'écriture, qui sait physiquement qu'une œuvre est un chantier, qu'une librairie (ou une bibliothèque) est un champ de fouille. Le lecteur peut être un personnage de fiction (selon Borges, Blanchot ou Quignard), le digne rival de l'auteur en matière d'apparaître et de disparaître, autrement dit : un revenant. S'aventurer sur le terrain que David B. ne cesse d'épandre, agençant ses figures de prédilection avec un sens subtil de la variation, c'est aller à la rencontre de ces fantômes qui, loin de n'appartenir qu'à l'histoire familiale de l'auteur, se révèlent peu à peu comme des ombres familières.

Faisons, pour commencer, quelques prélèvements dans la bibliothèque. Dans son journal, à la date d'octobre 1934, Michel Leiris note : « *Titres de livres :* Haut Mal *(poèmes) ;* L'âge d'homme. » Puis, le 12 novembre : « *Ne pas ressasser le passé, par masochisme de mémoire, mais le ressusciter, le sculpter aussi ressemblant que possible, en faire une sorte de solide* ». Enfin, le 25 novembre : « *Rêve : je suis dans un tramway et j'espère croiser un condamné à mort qu'on mène à la pendaison ou à la chaise électrique et qui doit, selon l'usage, faire en courant le trajet de la prison au lieu d'exécution ; sa performance sera homologuée et il tentera de battre le record.* » Pour le lecteur de David B., ces trois prélèvements résonnent étrangement, comme un programme, ou une matrice. Mais difficile d'affirmer qu'il y a eu influence directe du plus ancien sur le plus jeune (ce dernier, me semble-t-il, ne mentionne jamais Leiris, alors qu'il cite volontiers d'autres poètes contemporains : Aragon, Pessoa…).

C'est en songeant à ce titre : *Haut Mal,* que m'est venue l'idée d'explorer le journal de Leiris, dans l'espoir d'y trouver une définition (mais il n'y en a pas : on peut toutefois supposer que, pour Leiris, le Haut Mal est ce que la vie apporte à l'écriture, ce qui, travaillant le viscéral, permet d'ouvrir le chantier poétique). Ceci dit, bien plus que l'élection d'un seul, c'est la conjonction quasi programmatique de deux titres : *Haut Mal, L'âge d'homme* qui importe. La série de volumes que David B. a intitulé *L'Ascension du Haut Mal* raconte ce passage de l'enfance à l'âge adulte, à cet âge d'homme où peut se manifester le désir de « *fixer ce qu'on est à même de rassembler en fait de vestiges de la métaphysique* de *son enfance* » (Leiris).

Si on s'attache aux liens entre le projet d'écriture de Leiris et celui de David B., auteur de bandes dessinées (dont l'attirance pour les « ombres errantes » de la bibliothèque ne fait pas pour autant un pur littéraire), on peut noter l'importance commune des rêves et de leur transcription pour le moins problématique qui suppose un sens aigu de l'arrangement. Chez David B., les rêves sont en principe chapotés par un titre, notamment à l'intérieur du « grand feuilleton » qu'est *L'Ascension du Haut Mal,* ce qui devrait permettre de les différencier des autres séquences en apposant un : « *Attention ! ceci est un rêve* », alors qu'en réalité la frontière entre ce qui relève du domaine du rêve et ce qui relève du domaine de la vie éveillée n'est dessinée qu'en « pointillés ». Ces zones intermédiaires, un écrivain contemporain, Claude Ollier, leur a donné le nom d'*ensommie.* Fin lecteur de Leiris et ne refusant pas de se frotter à l'univers des bandes dessinées, Ollier est peu lu de nos jours, et il est donc nécessaire d'explorer la librairie fantôme des *Incidents de la nuit* à la recherche de ses livres les plus rares. En voici un : *Mesures de nuit,* qui renvoie (par anticipation) à un autre livre de David B., *Babel,* où on peut relever cette réflexion : « *Les heures, les jours, les années sont les mesures du jour, les rêves sont la mesure de la nuit.* » Mais le plus important (si on songe à *L'Ascension*) est le prière d'insérer d'*Une histoire illisible* (Ollier, Flammarion 1986) : « *Tout projet autobiographique participe d'un leurre, toute ligne de vie d'un destin truqué. Des myriades de traces que notre mémoire véhicule, la plupart manquent à se raccorder en une continuité sensible : de* l'illisible *y est à l'œuvre, qui investit l'espace, mine le temps. Dans cette histoire, quand même, si raconter sa vie se révèle impossible, bien des fables sont narrées, pour témoigner de cette impossibilité.* » Il se pourrait que, dans son propre domaine, David B. soit l'auteur d'une œuvre qui témoigne précisément de cette impossibilité, et dont la puissance même est alimentée par ce corps à corps avec la matière « autobiographique » : ombres, hantises, chimères, traces…

Un des leurres les plus communs (et des plus regrettables) est donc cette croyance tenace en la possibilité de raccorder ces traces véhiculées par la mémoire en une « continuité sensible », alors que seule une pratique (un art) de l'agencement par séries de courts-circuits permet de donner corps à un « projet autobiogra-


le visage
Rêve de la nuit du 25 au 26 Mars 1998.
Je vois le visage de mon frère se déformer.
Comme si un adversaire invisible l'écrasait sous ses coups.
Chacun de ces coups fait un bruit atroce.
6
7

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 6, pl. 67.*

phique ». En ce sens, la forme « bande dessinée » semble particulièrement appropriée pour affronter ce problème, tant dans la mesure où elle est un mixte complexe de texte et d'image composant chaque « case » (ce « mixte » renvoyant d'abord à l'hétérogénéité du médium et non à une hybridation qui ne tiendrait pas compte de l'irréductibilité du matériau), qu'en tant qu'organisation de ces « cases » dans l'espace du livre.

Cet agencement par séries de courts-circuits conduit nécessairement à se poser la question du tempo. La bande dessinée a tendance à se lire rapidement, nous entraînant à toute vitesse de la première à la dernière image : en quelques minutes, l'affaire est réglée, comme pour une chanson ; et une fois l'album refermé, il ne reste plus qu'à le rouvrir pour le relire en boucle, dans la perspective de découvrir, à chaque nouvelle lecture, quelque chose qui aurait échappé, ou, plus communément, de retrouver, à l'identique, quelques instants de plaisir : c'est le premier degré de la revenance. Mais il est autrement intéressant d'envisager lectures et relectures s'entremêlant à l'intérieur du même territoire selon des *tempi* différents ; loin de devoir traverser l'espace de l'album d'un seul trait, le lecteur doit aller et venir, accélérer, ralentir, arrêter, reprendre, changer de stratégies, suivre l'organisation séquentielle du récit autant que s'en échapper pour s'abîmer dans le plaisir d'une « pure » contemplation, méditative, mélancolique souvent (mais pas nécessairement nostalgique – nous y reviendrons).

Il y a à l'œuvre chez David B., de manière de plus en plus libre et inventive, une dialectique du développement séquentiel (récit « courant » sur plusieurs images) et de la cristallisation (condensation du récit sur une seule image). Depuis son plus jeune âge, il est, nous dit-il, fasciné par les miniatures orientales et les tableaux de batailles : toutes images visant à agiter le regard en tous sens, l'égarer, le perdre, le retrouver, le régler aussi en l'obligeant à ralentir, à trouver ce fameux tempo juste, celui qui scellerait la compréhension fraternelle utopique entre l'auteur et le lecteur. D'où cette tendance à encadrer, à resserrer, à figer en apparence, tout en laissant proliférer de multiples possibilités de lecture. En ce sens, son usage propre de la « forme bande dessinée » est d'une grande cohérence, à la fois en regard du médium (puisque la multiplicité est à l'œuvre à tous les « étages » de la « fabrique ») et du projet singulier d'« autobiographie dessinée » (sachant qu'un récit de rêve, une méditation sur une légende ou un fait historique participent de ce projet).

Il s'agit, si on songe à *L'Ascension du Haut Mal* (mais aussi bien à l'œuvre entière), de composer un labyrinthe en expansion, dont la traversée aurait pour but non d'en rechercher la sortie mais d'en expérimenter tous les cheminements. Dans sa relation au lecteur (donc à lui-même), l'auteur doit répondre au besoin de trouver de nouveaux passages afin de répondre à son désir de prolonger à l'infini l'expérience (à l'exemple du monde de Philémon selon Fred, territoire mélancolique dans l'esprit du théâtre de la mémoire tel que les Élisabethains et les Baroques l'imaginaient au passage du XVI^e^ au XVII^e^ siècle, et qui propose un modèle formel particulièrement réussi de ce labyrinthe à

Souvent, je tâte les os de mon crâne à travers ma peau.
C'est pour sentir comment est faite ma tête de mort.
Les orbites...
L'arête de la joue.
La mâchoire...
Je voudrais que ces os crèvent la peau de mon visage, qu'ils sortent au jour et qu'on en finisse.

Bien plus qu'un masque, une peau… , vol. 6, pl. 13.

© L'Association.

Ce soir, il y a un nouveau fantôme
C'est toi pépé ?
Hé oui
Je suis content que tu sois là.
Il est temps de rentrer, les fantômes restent sous les arbres
Je remonte dans ma chambre
Dans mon lit, je m'imagine que je sauve mon grand-père de la mort

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 2, pl. 34.*

« plusieurs étages », à savoir la maison de Barthélémy sur le A; mais, il faudrait, pour en renouveler le potentiel, l'imaginer croissante non à l'image de l'arbre, mais de la mandragore).

Dans le cas d'un récit à caractère autobiographique parcourant les années d'enfance (ou du moins les traces qui demeurent dans la mémoire et qui peuvent se traduire (et donc se trahir) en mots et/ou en images), la forme peut gagner en complexité et en ampleur en même temps que les personnages grandissent ou vieillissent: elle devient, étape par étape, à la mesure de qui la nourrit; elle permet de mesurer les avancées de l'écriture (mesure qui, dans l'enfance, est affaire de toise, de progression chiffrée et, dans le monde adulte, surtout de combat). Raconter son enfance ou, plus généralement se remémorer, ce n'est pas rechercher le « temps perdu » (éviter d'employer cette expression si on veut tenter de comprendre cela; notons au passage que Proust n'a pas mérité qu'on use à tort et à travers d'un de ses titres dont on se dispense le plus souvent d'envisager la réelle signification *après* lecture), mais construire un espace où accrocher les souvenirs, les empreintes plus ou moins précises, dotées de contours (mais le plus souvent telle une fumée, instable, changeant de forme avant même que cette forme ne soit mémorisée). Placer dans cet espace pluridimensionnel ces « objets souvenirs », c'est mettre en branle un dispositif de production qui ne se contentera pas de « faire du neuf avec du vieux » mais inventera et réalisera autant de variations sur le thème de: « Cela aura été », car l'histoire, avec ou sans majuscule, s'écrit au futur antérieur et cette écriture traduit, à chaque variation, un état provisoire d'un avenir érodé, ruiné (ce qu'il reste de l'enfance: les ruines de mille projets qu'il aura fallu détruire pour passer à l'âge d'homme).

Enfant lui-même ou adulte traversé par les vestiges d'une enfance qui ne cesse de le hanter, le lecteur, selon David B., est en apprentissage permanent. Il est entouré par, il est immergé dans, l'océan des signes: une lettre seule peut l'envahir et le conduire dans un monde qu'une vie entière ne suffirait pas à explorer. L'adulte qui est en quête non seulement d'un soi (« *Deviens ce que tu es* ») mais aussi d'un accompagnement (aussi

Mon père est à la fenêtre du premier étage. Il voudrait m'embrasser mais il me semble qu'il hésite.
Je suis debout dans le vide en face de lui.
Mais je suis invisible.
79

© L'Association.

Du noir, du gris, du tramé, du hachuré évalut l'espace de la case. , *vol. 6, pl. 79.*

© L'Association.

bien humain que fantomatique) revêt bien plus qu'un masque : une peau. Et cet adulte, devenu auteur, change de peau comme un serpent ; il se couvre des bandelettes de l'écriture comme une momie ; il se voile comme un fantôme ; il dissimule de mille parchemins et tissus immaculés les maladies dont l'écriture vit autant que meurt : maladie de l'âme (mélancolie), « maladie du sens » (*« Non pas le sens qu'on déchiffre, mais le sens qui nous traverse comme la vie. »*, Bernard Noël), Haut Mal (dont l'épilepsie, par le mystère de la mise en branle incontrôlée d'un geste – geste d'écriture aussi bien) : on trouve, en bien des pages de l'œuvre de David B., ces étoffes, ces voiles où un visage, parfois, s'esquisse en pointillés.

Ombres se dessinant sur toile ou écran. Projection : les fantômes sont là, familiers, mais dangereux car ils sont des êtres de contamination, porteurs de virus dont certains peuvent avoir des conséquences fatales (dématérialisation, emprise de la nostalgie), et d'autres, bien au contraire, profitables (ce qui tend l'ascension du « Haut Mal » : il faut que le mal se développe pour que la bande dessinée puisse inventer son propre terrain d'expérience, et concrétiser des « changes de forme » ; une œuvre en perpétuelle bonne santé ne va finalement bien qu'en apparence : frappée d'inanité, elle ne permet plus aucune lecture nouvelle, car lire, c'est en premier lieu se laisser prendre par la contagion).

Revêtir la peau de l'enfant, dans la création artistique en général et dans la bande dessinée en particulier, c'est, plus qu'une projection immatérielle dans le temps (peut-on revisiter son enfance ?), une projection concrète sur l'espace de la planche, un travail de création à partir de cette *matière d'enfance* (comme on dit : *matière de Bretagne* au sujet des contes du Graal). Comme Gilles Deleuze n'a cessé de le répéter : on ne redevient pas *l'enfant*, on devient *un enfant* ; et ce devenir particulier est en relation avec une série de devenirs contradictoires. On peut donc noter qu'à chaque fois que David B. se dessine (se projette) enfant, il invente un instantané (un état plus ou moins élaboré) d'une métamorphose. Et cette métamorphose, de manière somme toute extrêmement classique, est l'effet d'une contamination inéluctable : le vieillissement (autrement dit, le versant plus ou moins sombre du grandissement, ce qui, au bord de la « chute », entre en relation dialectique avec le processus de l'« ascension »).

L'enfant chez David B. est un peu (quelles que soient leurs différences stylistiques) comme l'enfant chez Joann Sfar : il est contaminé, et peu importe qu'une maladie réelle, vécue (l'épilepsie), soit à l'origine de la création du premier et qu'une maladie mythique (le vampirisme) le soit de la création du second (notons au passage, pour en revenir à cette affaire de devenirs en puissance, que le *Petit vampire* est, au sens proprement deleuzien, le *devenir-enfant* du *Grand vampire*). L'album réalisé en collaboration par les deux auteurs (*Urani*) a pu apparaître, si j'en crois les quelques critiques parues ici et là, mineur aux lecteurs n'ayant su trouver le bon tempo de lecture (Sfar étant, à ce propos, un des rares auteurs de bandes dessinées capable de prendre de l'avance sur son lecteur), et c'est dommage car il ouvrait un territoire potentiellement prometteur. *Urani*, ville des mauvais rêves, est matériellement le lieu d'une contagion réciproque, d'un échange de virus ; le résultat est une bande dessinée malade, enfin impure (comme un coup de balai ironique donné à la vision enfantine de l'artisanat en tant que pratique morale). *Urani* pose aussi la question du mimétisme. S'imiter l'un l'autre conduit à s'éloigner l'un de l'autre et à se rapprocher dans cet éloignement. Le résultat est signé en tant qu'aventure réellement partagée. Mais qu'est-ce qu'une signature, singulière ou plurielle ?

On sait qu'avant de devenir un auteur, il faut être passé par l'enfance, avoir expérimenté des formes d'apprentissage, de capitalisation (notamment d'images, mais aussi d'agencements de sons, de mots) et s'être exercé à la reproduction de ce qu'on a soit mémorisé, soit gardé à portée immédiate. L'artiste, l'auteur, le lecteur actif, revient, ressasse, répète et de répétition en répétition finit par trouver ce que le philosophe Bernard Stiegler appelle : *le défaut qu'il faut*. La signature se dévoile peu à peu par cette pratique d'usure de la reproduction qui tente de tirer profit de tous les accidents, des dérèglements,

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 2, pl. 11.*

des défauts d'imitation (« *L'accidentalité est ce que la philosophie doit savoir penser : la penser, c'est-à-dire en faire une nécessité du défaut, un défaut qu'il aura fallu. Cette accidentalité est le sens premier de la technique, dont la philosophie doit être capable de dire non pas l'essence, mais la* nécessité. » B. Stiegler, *Philosopher par accident,* Galilée, 2004).

Et, pour en finir avec la maladie, dont on a compris qu'elle est partie prenante, vecteur essentiel de la recherche de ce *défaut qu'il faut,* notons que, dans les œuvres les plus personnelles de ces deux auteurs, il se produit parfois dans le dessin comme l'équivalent d'une maladie de peau : du défaut mine l'écriture, des taches abîment le lissé des visages, du noir, du gris, du tramé, du hachuré envahissent l'espace de la case. C'est gage de liberté graphique, signe de conquête, d'élargissement du « vocabulaire ».

Rien de tout cela n'est abstrait. C'est le corps, dans ce qu'il a de plus vivant, qui est à l'œuvre. S'il y a recherche d'exactitude (pour ne pas dire : de vérité) en ce qui concerne la relation de faits vécus (ou plus exactement : éprouvés), cette recherche s'affirme par l'invention d'une écriture, une écriture en gestation, à la traque d'elle-même. La quête de vérité est affaire de voilement et de dévoilement, elle met à nu l'intime autant qu'elle le tient à l'écart.

Quant au devenir-adulte de la « forme bande dessinée » auquel participent ces projets « autobiographiques » (que ce soit clair : cette forme n'est pas envisagée en opposition à un fond, comme un contenant à un contenu, mais en tant que territoire aux potentiels multiples), il faudrait l'envisager davantage en tant que promesse d'une transformation radicale du genre qu'en tant que simple ouverture à des sujets n'appartenant pas au monde enfantin. Une forme adulte ne se définit pas par le « grandissement » des personnages, de leurs préoccupations d'ordre intellectuel, sexuel, politique, mais par les transformations qu'elle fait subir au modèle de base, lu, relu, mâché, digéré, dans l'enfance. *L'Ascension du Haut Mal* est tout entière tendue dans cette recherche d'une forme adulte susceptible de relater, entre autres, ce qu'auront été des jeux d'enfant (et donc d'en jouer les prolongations). Elle s'ancre dans un espace où règne la mélancolie et non la nostalgie (c'est-à-dire que, ne cherchant pas à conforter, à récupérer un « temps perdu », elle agit en conscience de ce que ces jeux participent d'une lutte). Elle s'approprie des fragments de poésie écrite sans pour autant singer le poétisme. Elle offre enfin à la bande dessinée de nouvelles limites qui ne demanderont qu'à être transgressées à leur tour, sans pour autant revendiquer une reconnaissance illégitime (juste méfiance envers la « plus-value artistique »). Cherchant à « rester lisible » tout en se confrontant à l'illisible, le travail en cours de David B. encourage de nombreux modes de revenance (de lecture, donc), créant ainsi des occasions rêvées et singulièrement renouvelables de traversée de ce territoire de papier et d'encre où se dépose (ce qui reste de) la mémoire. ■

P.S. Signer son travail d'un pseudonyme n'est pas innocent, surtout quand ce pseudonyme peut renvoyer à d'autres et aussi, par récurrence, à BD. La perte de l'innocence est plus que nécessaire dans un domaine où l'infantilisme continue à faire des ravages, même chez ceux qui prétendent s'adresser aux adultes. L'autobiographie dessinée ne peut se déployer qu'au prix d'un écart, d'une prise de distance qui, en effaçant toutes traces du corps réel de l'auteur, et notamment ses insuffisances, ses faiblesses plus ou moins avouables, donne à l'œuvre une force d'autant plus remarquable qu'elle peut dépasser les limites de son signataire. Celui que j'ai nommé « le revenant », David B. est avant tout une invention du travail de celui dont chaque nouveau trait contribue au processus de disparition.

THIERRY GROENSTEEN

Les sortilèges de l'imprimé

Dans l'imaginaire de David B., moins spectaculaire sans doute que les hordes de guerriers s'entretuant et les pirates courant à l'abordage, une veine parmi les plus fécondes est celle qui puise à la mythologie de l'écrit, du livre, de la langue et de leurs éléments constitutifs : signes imprimés, mots, encre, papier.

Le monde des livres démultiplie le monde réel, lui tend une infinité de miroirs, le rend plus intéressant à habiter et peut-être plus supportable. David B. l'arpente en se jouant de la frontière entre le domaine de la fiction et celui de l'érudition documentaire. S'il est fasciné par lui, David B. semble aussi l'appréhender comme un monde menaçant, dans lequel on ne plonge qu'à ses risques et périls. Le titre de l'un de ses premiers livres, *Le Timbre maudit*, évoquait le domaine de la correspondance, d'emblée placé sous le sceau de la malédiction. Sa dernière création, *Babel*, renvoie au mythe de la confusion des langues qui, dans l'interprétation la plus classique (il en est d'autres), est le châtiment infligé par Dieu aux hommes présomptueux qui s'étaient mis en tête de toucher au ciel.

Extraits de carnets (inédit).

Les autres ouvrages dont les titres ont à voir avec l'univers de l'imprimé ne sont pas moins inquiétants. *La Lecture des ruines* établit un lien entre ce « vice impuni », la lecture, et le délabrement, la dégradation, la destruction ; *Le Livre somnambule* fait surgir l'idée d'une perte de conscience.

Ces menaces diffuses prennent des formes plus précises chaque fois que David B. élit l'un des éléments concrets de la culture de l'écrit comme motif d'une de ses fables. Ainsi l'encre noire, dont il fait si grand et bel usage dans ses dessins, est-elle généralement chez lui un liquide porté à envahir tout l'espace, à le noyer dans l'opacité et les ténèbres. Sur ce thème, le croquis intitulé « L'encre antipathique », que nous reproduisons ici page 65 d'après les carnets de l'auteur, a inspiré l'une des fausses couvertures du *Livre somnambule*. « La crue de l'encrier ». Le thème de la chute du personnage dans l'encrier se trouve par ailleurs développé dans ces mêmes carnets, sous la forme d'une histoire qui n'a pas été reprise et finalisée à ce jour.

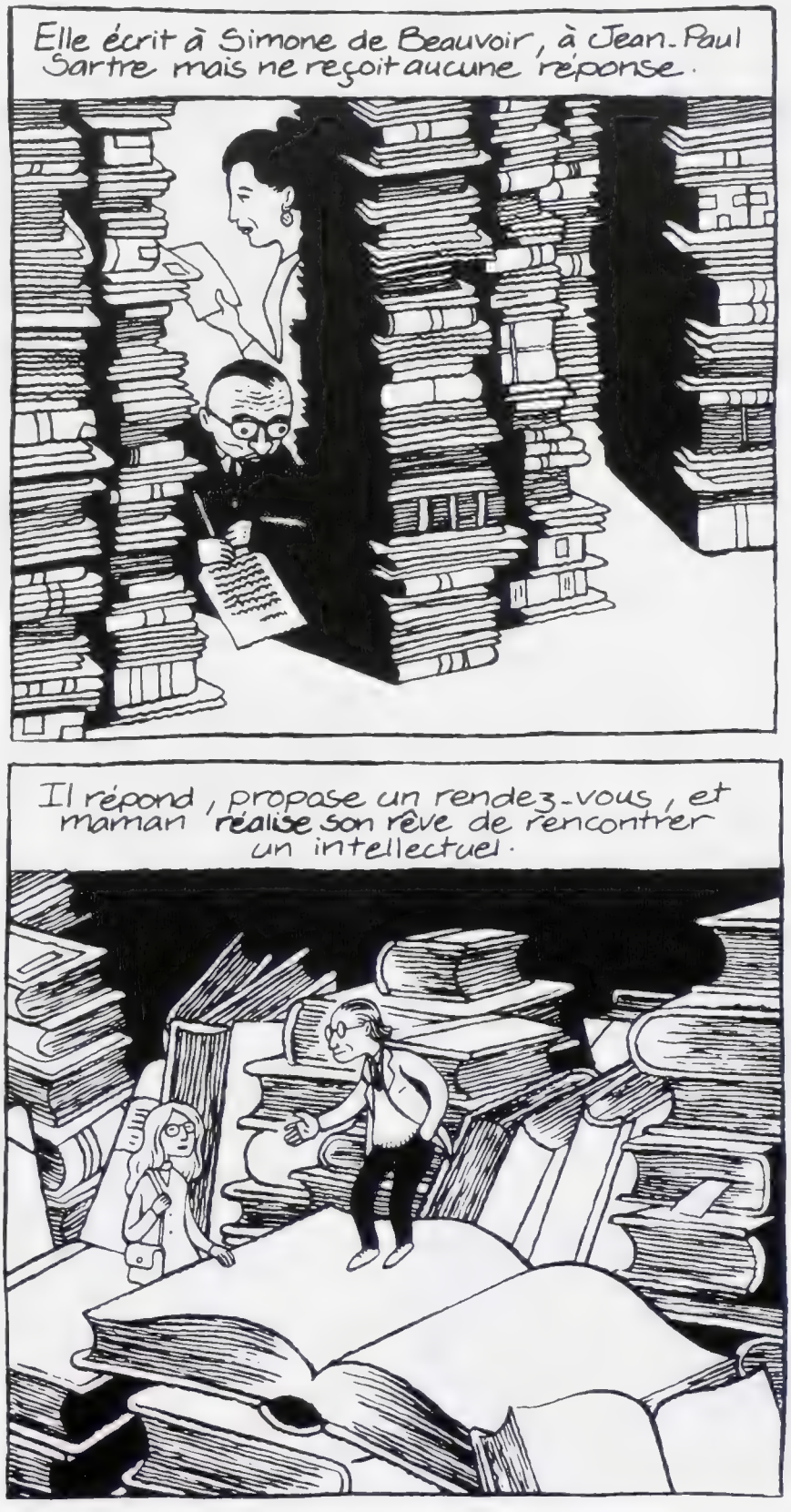
Dans ce beau titre, *La Lecture des ruines*, il n'est peut-être pas interdit d'en lire un autre, identique à une lettre près : « La lecture des runes ». du nom des caractères de l'alphabet utilisé jadis par les peuples germaniques. C'est bien un alphabet, en tout cas, que l'ingénieur Hellequin a mis au jour au gré de ses observations sur le front de la Première Guerre mondiale. N'affirme-t-il pas (planche 53) : « *Il y a soixante-douze lettres à l'alphabet des ruines.* [...] *Je les ai retrouvées partout sur mon chemin :*

dans les ruines, dans les positions des cadavres, dans les cicatrices des visages mutilés. » Et le savant fou d'expliquer un peu plus loin : « *Dans ses profondeurs chaque lettre est une arme. Chaque nouvelle lettre tue la précédente. Elles ne construisent pas des mots mais des cadavres, chaque phrase est un massacre. Cette écriture se dévore elle-même.* » Hellequin lit dans les ruines comme d'autres devins dans les entrailles d'animaux sacrifiés. Étrange délire, qui fait du champ de bataille le lieu d'inscription d'une prophétie (« *Il n'y aura que des vaincus. Nous allons tous mourir.* »), et qui assimile, fût-ce métaphoriquement, l'acte de lecture à un voyage au bout de l'horreur, dont témoignent les yeux enfoncés, bordés de nuit, proprement effrayants, du malheureux ingénieur.

Si, avec David B., l'alphabet peut s'écrire dans la chair des hommes, les mots sont, quant à eux, doués de vie, par conséquent mortels. Dans *Lapin* n° 17, l'auteur prêtait à un mot un destin tragique habituellement réservé aux animaux : il était retrouvé mort au bord de la route.

Mais c'est dans l'objet livre, naturellement, que s'incarne au mieux la passion de David B. pour l'imprimé. La première planche du sixième tome de *L'Ascension du Haut Mal* montre le jeune dessinateur dans sa chambre d'étudiant, à Paris, au temps de l'École Duperré. Il se représente littéralement couché à plat ventre sur sa table de travail, dans une position qui paraît plus propice à la lecture qu'à la création graphique. Mais, justement, l'image suggère que les deux activités n'en font qu'une (« *Je reste dans ma chambre à noircir du papier et à dévorer des livres* »), ou du moins que la matière dont David se nourrit en « dévorant » les livres amoncelés en désordre derrière lui est aussitôt restituée – je dirais presque « recrachée » – sur les feuilles qu'il couvre fiévreusement de dessins (auxquels, quand il les regarde rétrospectivement, il avoue qu'il ne « *comprend absolument plus rien* »). Comme sous l'emprise d'une force qui le dépasse, le corps de David B. est, semble-t-il, le lieu d'un processus de « grapho-synthèse », d'une transmutation.

La fréquentation des livres est une fièvre, certes, une maladie qui menace de submerger et d'engloutir quiconque s'y livre sans retenue. « *Tu vis comme un rat, toujours dans tes livres* », susurre Monelle à l'oreille de Schwob dans *Le Capitaine écarlate* (p. 6). Le bureau de Raymond Abellio, dans *L'Ascension…*, t. 3, p. 23, et celui du capitaine Phillimore, dans *La Lecture des ruines*, p. 12, sont envahis par les livres, qui occupent tout


Elle écrit à Simone de Beauvoir, à Jean-Paul Sartre mais ne reçoit aucune réponse.
Il répond, propose un rendez-vous, et maman réalise son rêve de rencontrer un intellectuel.

Sartre, Beauvoir, Abellio dans l'imaginaire maternel. L'Ascension du Haut Mal, *vol. 3, pl. 23.*

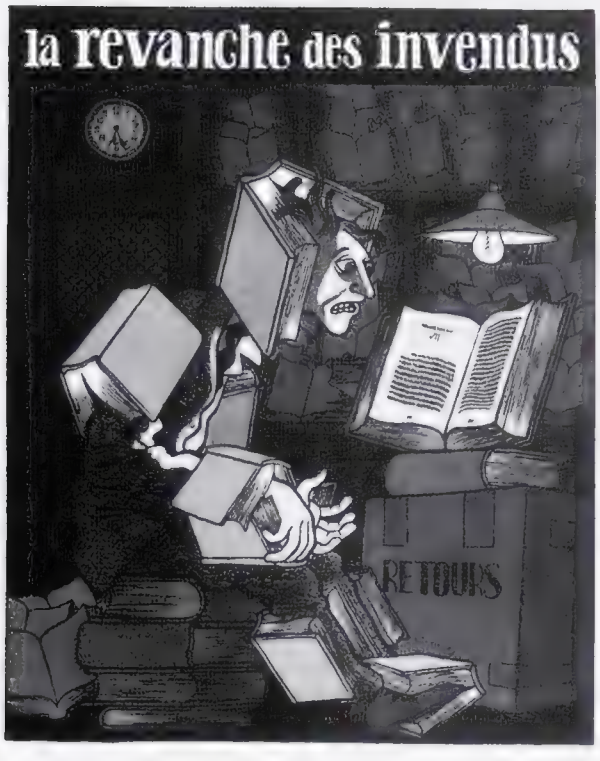
© L'Association.

l'espace disponible. Pour la mère de David, qui lui a écrit pour solliciter un rendez-vous, Abellio représente, comme Sartre et Beauvoir, l'incarnation d'une figure mythique, celle de l'intellectuel. De sorte que ces vignettes apparaissent plutôt comme la mise en scène du mythe (l'intellectuel vivant au milieu des livres) que comme la description d'un lieu réel. Quant à Phillimore, il est le chef d'un « bureau de renseignements » – et il semble acquis que pour David B. les renseignements ne se trouvent pas dans la réalité, mais entre les pages d'un livre ou d'un rapport.

Cette prolifération du papier imprimé conduit à l'image de la mer de livres, qui apparaît à plusieurs reprises, notamment dans la séquence terminale de *L'Ascension du Haut Mal*, t. 6. On se souvient de l'épicier d'*Ici Même*, le chef-d'œuvre de Tardi et Forest, qui se faisait traiter de « salaud » pour avoir tant lu, et dont le bateau sombrait avec toute sa bibliothèque. Chez David B., ce sont les livres eux-mêmes qui se transforment en vagues déferlantes sous lesquelles se noient leurs adorateurs : ainsi de Schwob dans *Le Capitaine écarlate* (p. 21), qui perd pied sous l'écroulement de sa bibliothèque. Après s'être enfoncé dans le

© Éd. Dupuis.

Schwob enseveli sous les livres dans Le Capitaine écarlate.



« dé-dale de papier » de la librairie d'occasion tenue par M. Lhôm (dédale qui, pour le coup, évoquerait plutôt, dans un premier temps, les archives d'un Gaston Lagaffe), David entretient à sa propre bibliothèque une relation nouvelle et suspicieuse (n° 3, pl. 61) : « *[elle] me regardait comme si elle allait m'ensevelir* ». M. Lhôm lui-même n'évoque-t-il pas le Déluge en foulant aux pieds une véritable mer de livres déchaînée (n° 2, pl. 49) ?

De plus, certains livres sont piégés. Nous connaîtrons peut-être un jour l'histoire du « livre qu'on ne peut pas ouvrir », à laquelle il est fait allusion dans *L'Ascension*, t. 6, pl. 3 ; à moins que nous ne soyons victimes de « la revanche des invendus », cette scène cauchemardesque figurée dans *Le Livre somnambule*, qui représente un jeune homme obligé à lire, chaque membre de son corps contraint par un ouvrage qui l'enserre entre ses pages.

En dépit de tous ces dangers, les livres suscitent la convoitise. Certains n'hésitent devant rien pour s'en emparer. Offert aux adhérents et aux amis de L'Association pour l'année 1999, le *Rab de Comix 2000* est un récit collectif élaboré sur le mode du cadavre exquis. C'est David B. qui ouvre le bal. Il représente un auteur de bandes dessinées entouré de livres, qui emplit de dessins les pages d'un gros cahier ouvert sur sa table. Par la fenêtre survient un cyclope géant qui lui vole le manuscrit, avant de se le faire dérober à son tour par deux petits monstres ovoïdes. De même, dans *Le Capitaine écarlate*, Schwob s'introduit-il nuitamment, par effraction, dans la « Bibliothèque générale de l'aventure », à la recherche de livres sur les pirates.

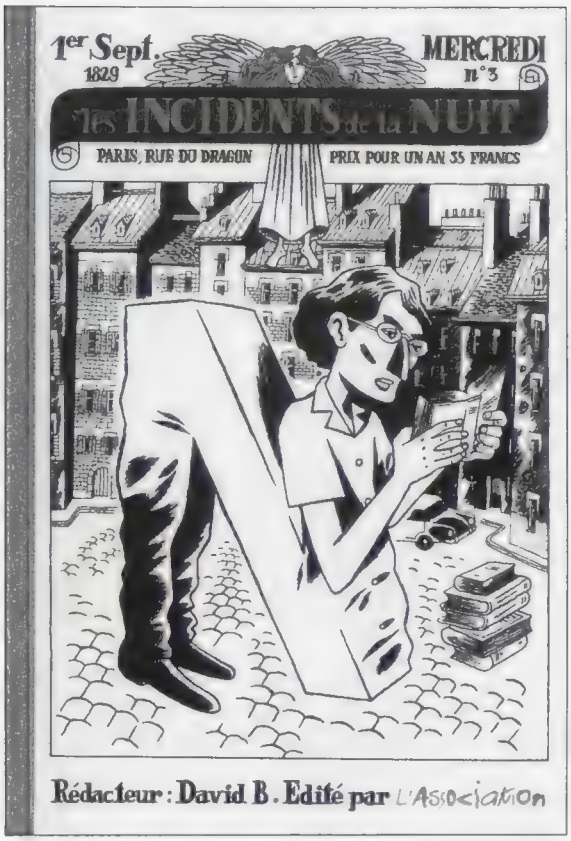
Finalement, dans le paysage livresque pour le moins tourmenté que dépeint David B., la seule figure rassurante est celle du libraire. Il est « Lhôm », l'homme, être de chair au milieu d'un océan de papier, intercesseur érudit ayant réponse à toutes les curiosités, et qui ne décourage jamais ses clients, convaincu que, quel que soit l'objet de leur requête, « *ça doit être quelque part* ». Personnage

central des *Incidents de la nuit*, le libraire apparaît comme une figure tutélaire et bienveillante, qui saura guider David dans sa recherche et le garder des périls.

Après *L'Ascension du Haut Mal*, ces *Incidents de la nuit* m'apparaissent comme la deuxième œuvre majeure de David B., la forme la plus achevée et la plus personnelle donnée jusqu'ici à ses hantises. Cette série, en cours de publication, a une genèse déjà longue et ancienne. Elle trouve son origine dans un rêve de 1993, relaté dans les premières pages. Presque aussitôt l'auteur du *Cheval blême* en ébauche une première version dans ses carnets. Un chapitre inaugural est publié dans la revue des éditions Amok, *Le Cheval sans tête* (n° 4), en janvier 1995. Après ce faux départ, il faut attendre mars 1999 pour que le numéro un de cette série fasse son apparition dans la collection "Mimolette" de L'Association, suivi d'un numéro deux en novembre 2000 et d'un numéro trois en août 2002.

Les Incidents de la nuit sont le titre d'un « recueil d'histoires fantastiques basées sur des faits divers » publié périodiquement depuis 1829 et financé par une bande de truands. Le fondateur en serait Émile Travers. Défiguré à Waterloo, ce bonapartiste acharné aurait gagné l'immortalité ; une lutte sans merci l'opposerait à Azraël, l'ange de la mort. Ce sont les pièces de ce puzzle, les fragments de ce destin, que David B. tente de rassembler au gré de ses recherches dans l'inépuisable fonds de M. Lhôm.

Les Incidents de la nuit jouent de l'ambiguïté à tous les niveaux. D'abord, l'auteur s'y met en scène comme dans *L'Ascension...* mais sa présence ne relève ici d'aucun « pacte autobiographique » : elle a valeur d'attestation du mythe, contribuant à nous faire prendre des vessies pour des lanternes. *Les Incidents de la nuit* n'ont jamais existé, bien sûr, ils relèvent d'une fausse érudition bibliographique à la Borgès. Mais ils existent puissamment dans le réseau imaginaire que composent les livres de David B., faisant signe, notamment, vers l'importance du monde onirique et de ses visiteurs nocturnes.



En couverture, les trois volumes de la collection "Mimolette" sont respectivement datés du mercredi 1er février 1929, jeudi 1er mars 1829 et mercredi 1er septembre 1829, datation qui a pour effet d'introduire la confusion entre le récit de David B. et le périodique éponyme qui y tient une place centrale. De la sorte, David lui-même devient un personnage évoqué dans le document censé avoir déclenché ses investigations. Ne se rêve-t-il pas en être de papier (n° 1, pl. 6), ne se représente-t-il pas victime de contorsions qui prêtent à son corps la forme d'une lettre géante, le N impérial (couverture du n° 3), n'imagine-t-il pas que les façades des maisons sont des « *étagères portant des livres de pierre ou de brique* » ? Chez David B., le monde n'est pas fait pour aboutir à un livre : il est guetté par un devenir-livre, l'univers du papier imprimé se révélant plus réel et plus puissant que l'autre. Le héros de cette traversée ne pouvait pas, sans doute, porter d'autre nom que celui de Travers.

Travers est-il vivant , David B. est-il mort ? Nous avons hâte de l'apprendre en lisant le prochain épisode. ■

© L'Association.

ERWIN DEJASSE

L'ami des ombres

L'Ascension du Haut Mal *est, sans doute, de toutes les bandes dessinées de David B., celle dont l'argument est le plus clairement ancré dans le monde réel. L'auteur y relate les événements qui ont marqué son enfance jusqu'à sa vie d'adulte. Toutefois, à l'inverse des autres autobiographies françaises qui l'ont précédée de peu*[1]*, où le quotidien est exhibé sans artifices, David B. opte, lui, pour un traitement qui pourrait sembler paradoxal, compte tenu de la nature du récit.*

La dimension onirique, l'usage de l'allégorie ou de la métaphore, qui caractérisent le reste de sa production, demeurent ici, plus que jamais, omniprésents. En s'écartant de la fiction, il n'introduit pas de rupture dans son cheminement artistique. Au contraire, *L'Ascension du Haut Mal* apparaît aujourd'hui comme la colonne vertébrale de toute son œuvre.

Affirmer que toute œuvre d'art est une autobiographie plus ou moins codée est un lieu commun qui, pourtant, trouve sa parfaite illustration avec les bandes dessinées de David B. Celles-ci se caractérisent par leur remarquable cohérence, les mêmes motifs étant répétés d'album en album de manière quasi obsessionnelle : squelettes, combats homériques, masses grouillantes de créatures monstrueuses en tous genres… Ces motifs apparaissent dès avant le premier volume de son cycle majeur et demeurent bien présents dans ses créations ultérieures. *L'Ascension du Haut Mal* met leur récurrence en lumière, donne des clés quant à leur sens, en replaçant leur origine dans le vécu singulier de l'auteur.

Dans ces six albums comptabilisant, au total, trois cent soixante et une pages, David B. ne cherche pas tant à transcrire une histoire vraie sur le mode fantastique. Il s'agit, au contraire, de montrer comment la sensibilité de l'auteur pour le paranormal s'est forgée à partir d'expériences vécues. De façon générale, le fantastique et le quotidien, loin d'être des entités inconciliables, se confrontent très souvent au sein d'un même récit, comme l'a très bien vu Pierre-Georges Castex : « *Le fantastique se caractérise par une intrusion brutale dans le cadre de la vie réelle. […] Le fantastique crée une rupture, une déchirure dans la trame de la réalité quotidienne, ce qui implique sa liaison avec une esthétique du vraisemblable. Seule, en effet, la constitution d'un espace réaliste permet l'effraction transgressive*[2]. » Cette *effraction transgressive* est apparue dans la vie de David B. lorsqu'il était enfant, sous la forme des convulsions épileptiques de son grand frère. Un jour de 1964, dans une ruelle banale à Orléans. Jean-Christophe, sept ans, est juché sur une moto. Ses yeux se révulsent, son corps se roidit puis s'affaisse : il vient de faire sa première crise. Le quotidien bascule, cet événement déclencheur va bouleverser l'existence tranquille de David.

La réalité brute devient, tout à la fois, insoutenable et incapable d'exprimer de manière satisfaisante ce que vit l'auteur. David se construit, dès lors, une *réalité autre* qui envahit son univers quotidien. « *Vivre dans le rêve* » devient, pour lui, « *une réalité presque palpable* »[3]. Les crises de Jean-Christophe ont ouvert une brèche dans laquelle un univers grouillant et fantasmagorique peut désormais s'engouffrer, à la manière de la faille d'où « *sortent des démons et des spectres en cavalcades* », décrite dans *Le Tengû carré.*

L'imagination dévorante de David, exacerbée par le mal qui ronge son frère, ne se développe toutefois pas *ex nihilo.* Elle se nourrit de l'écoute des histoires racontées par ses parents et d'innombrables lectures, lesquelles alimentent une sorte de dictionnaire mythologique éminemment personnel où les sources les plus diverses se côtoient et s'entremêlent : mystique juive, récits bibliques, tradition orale d'Afrique noire, mythes babyloniens, japonais, mayas… David B. évoque également la revue *Planète*, découverte dès l'enfance, comme une de ses sources d'inspiration majeures : « *Je retrouvais* [*dans* Planète] *cette impression d'étrangeté qui me semblait correspondre à ce que nous vivions en famille, avec la maladie de mon frère dont on ne trouvait ni la cause ni le remède.*[4] » Les disciplines ésotériques, principal centre d'intérêt de cette revue, partagent l'idée que l'univers repose sur une structure qui ne s'impose pas au commun des vivants ; derrière la réalité apparente des choses, il existe une *réalité autre.* Tel est aussi le cas des nombreuses croyances, cryptosciences et autres théories sur l'univers évoquées tout au long du récit : macrobiotique, Structure Absolue, anthroposophie, vaudou, religion swedenborgienne… David ne manque jamais d'exprimer son scepticisme quand il ne se montre pas franchement railleur à l'égard de toutes ces disciplines. Toutefois, s'il n'adhère à aucun de ces systèmes, les savoirs occultes n'en influencent pas moins sa vision du monde. Lorsqu'il découvre, dans la bibliothèque des ses parents, des livres consacrés à l'ésotérisme, il affirme : « *C'est le visage caché du monde que je découvre.*[5] »

Il nous tire sur les bras et les jambes, nous tord dans tous les sens.
Il faut dire si ça fait mal !
Mais je suis un petit dur et je ne veux jamais reconnaître que j'ai mal.
Alors il me recouvre d'aiguilles d'acuponcture.

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 1, pl. 45.*

Chez David B., un personnage, un lieu, un phénomène… ne sont pas nécessairement envisagés tels que les appréhende l'expérience commune. Par un étonnant jeu d'association d'idées, ils se voient très souvent remplacés par un substitut métaphorique. Un acupuncteur japonais, dont le physique rappelle à David celui d'un gros chat, apparaît effectivement sous la forme d'un félin côtoyant les autres protagonistes qui, eux, conservent leur aspect humain. Plus loin, c'est un oiseau au bec démesuré qui se substitue à la dépouille de son grand-père… Comme l'ésotérisme, *L'Ascension du Haut Mal* repose largement sur le principe de substitution. Un être, une chose, une idée peuvent toujours se réincarner sous d'autres formes.

L'univers décrit dans pratiquement tous les récits signés David B. se caractérise par sa très grande plasticité : chaque élément est susceptible de se transformer. On peut évoquer le personnage dont le visage se mue en bobine avant que son corps tout entier ne devienne un requin-marteau (dans *Le Cheval blême*), le fils du postier (dans *Le Nain jaune*) que le haïdouk transforme en reinette puis en crapaud, ou les deux démons-brigrands (dans *Le Tengû carré*) qui s'incarnent tantôt sous une apparence humaine, tantôt sous la forme d'une renarde et d'un champignon, pour ne prendre que trois exemples parmi quantité d'autres. *L'Ascension du Haut Mal*

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 3, pl. 30.*

éclaire, à bien des égards, cette omniprésence de la métamorphose. La difficulté de cohabiter quotidiennement avec la maladie de son frère a naturellement poussé David à se construire un monde imaginaire susceptible de se substituer à un monde réel souvent difficile à soutenir.

Cependant, l'épilepsie de Jean-Christophe transforme ce dernier de façon très concrète, le temps des crises, bien sûr, mais également sur le long terme. Les couvertures de chacun des six tomes montrent l'impressionnante mutation subie par le corps de Jean-Christophe. Si l'évolution physique de David – figuré à ses côtés – est, comme chez tout individu, marquée par le temps, c'est bien la maladie qui a physiquement transformé son frère. Sur la dernière couverture, il est devenu obèse en raison des médicaments liés à son traitement, et ses innombrables chutes ont couvert son visage de cicatrices.

Derrière les deux personnages apparaît un conglomérat de monstres en tous genres qui, à chaque nouvelle couverture, devient toujours plus important jusqu'à envahir tout l'arrière-plan. L'interprétation la plus immédiate consiste à voir dans ces créatures fantastiques une métaphore de l'épilepsie, indissociable des personnages, qui envahit leur vie au point de la rendre proprement étouffante. Toutefois, c'est surtout une sorte de dragon ou de serpent pourvu de pattes qui personnifie la maladie de Jean-Christophe. Celui-ci lui traverse le corps et le mord lors de chaque crise. Hilare, il semble lancer un regard de défi à chacune de ses manifestations, réapparaissant inlassablement à chaque fois qu'un traitement révèle son inefficacité. La maladie ainsi personnifiée est une entité à part entière, un membre de la famille avec laquelle chacun est tenu de cohabiter. Plus loin, le monstre se confond avec le cadre de certaines cases puis, dans le dernier volume, finit par encercler la planche dans son entièreté[6]. L'épilepsie enferme la famille, l'isole du monde extérieur.

Le mal qui ronge le frère de David est parfois aussi représenté sous la forme d'une montagne qu'il tente, en vain, de gravir, chutant régulièrement alors que le sommet demeure désespérément inatteignable. Un temps, c'est l'ombre de Jean-Christophe, laquelle, inévitablement, « *le suit à la trace* », qui incarne le *fantôme de sa maladie*[7]. Ce passage éclaire sous un jour nouveau des récits antérieurs comme *Le Tengû carré,* où la Renarde perd sa puissance démoniaque dès lors qu'on lui a retiré son ombre, ou *Le Monstre sous le lit*[8] dans lequel un petit garçon sauve l'âme du dit monstre sous la forme d'une petite boule noire. Il l'étale et lui donne la sil-

... et ton visage changeait sans arrêt.
En fait tu te confondais avec la mort
Et la mort c'était ça...
ni un supplice ni une récompense
... mais tous les visages du monde défilant sur le tien pendant l'éternité.

© L'Association.

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 6, pl. 85.*

houette d'une créature à tête de loup, qu'il fixe sur ses chevilles après les avoir entaillées. L'âme du monstre le suit désormais *comme son ombre.* Cette scène offre aussi un écho avec un passage du dernier volume de *L'Ascension* où David affirme : « *Je marche pour semer le passé et ses douleurs. Mais il est toujours sur mes talons*[9]. »

Si la maladie a d'abord été envisagée comme un principe extérieur, qui s'introduit sournoisement, elle se mue progressivement en un principe endogène. Dans le tome III, le monstre-épilepsie arbore des lèvres épaisses et le regard hébété de Jean-Christophe. Cette mutation survient à l'heure où le jeune homme « *renonce à l'idée de guérir* »[10]. Il se confond désormais avec le Haut Mal. À partir du volume suivant, ce sont des lignes ou des taches noires qui recouvrent son visage, voire tout son corps. « *Je ne vois plus la maladie de mon frère comme quelque chose d'extérieur à lui. L'épilepsie fait corps avec lui*[11]. »

Ces taches noires apparaissent également lorsque Jean-Christophe, puis David, sont mus par des pulsions criminogènes. Quand la mort de Jacques Lob puis celle d'un ami de la famille sont évoquées, leurs visages se couvrent aussi de noir[12]. À l'inverse, quand le père de David se livre à des expériences alchimiques et laisse entrevoir un espoir – vite découragé – de guérison, apparaît, fait rarissime, une case dénuée de masses noires[13]. En temps normal, ces dernières sont, comme chez José Muñoz, des plus envahissantes.

De la disparition du grand-père, en passant par l'évocation de différentes guerres et la tentative de suicide de Florence, jusqu'aux crises de Jean-Christophe – durant lesquelles il paraît un peu mourir à chaque fois –, la mort est omniprésente. À l'instar des masses noires, elle s'engouffre partout, envahit tout, pénètre les objets et les corps… Le récit fonctionne sur un principe permanent de dualité : yin et yang, mort et vie, ombre et lumière, noir et blanc… que l'auteur envisage souvent comme des entités à part entière, qu'il n'hésite pas à personnifier : « *Autour de moi, j'entends l'obscurité discuter avec la lumière. Elles se partagent le paysage*[14]. »

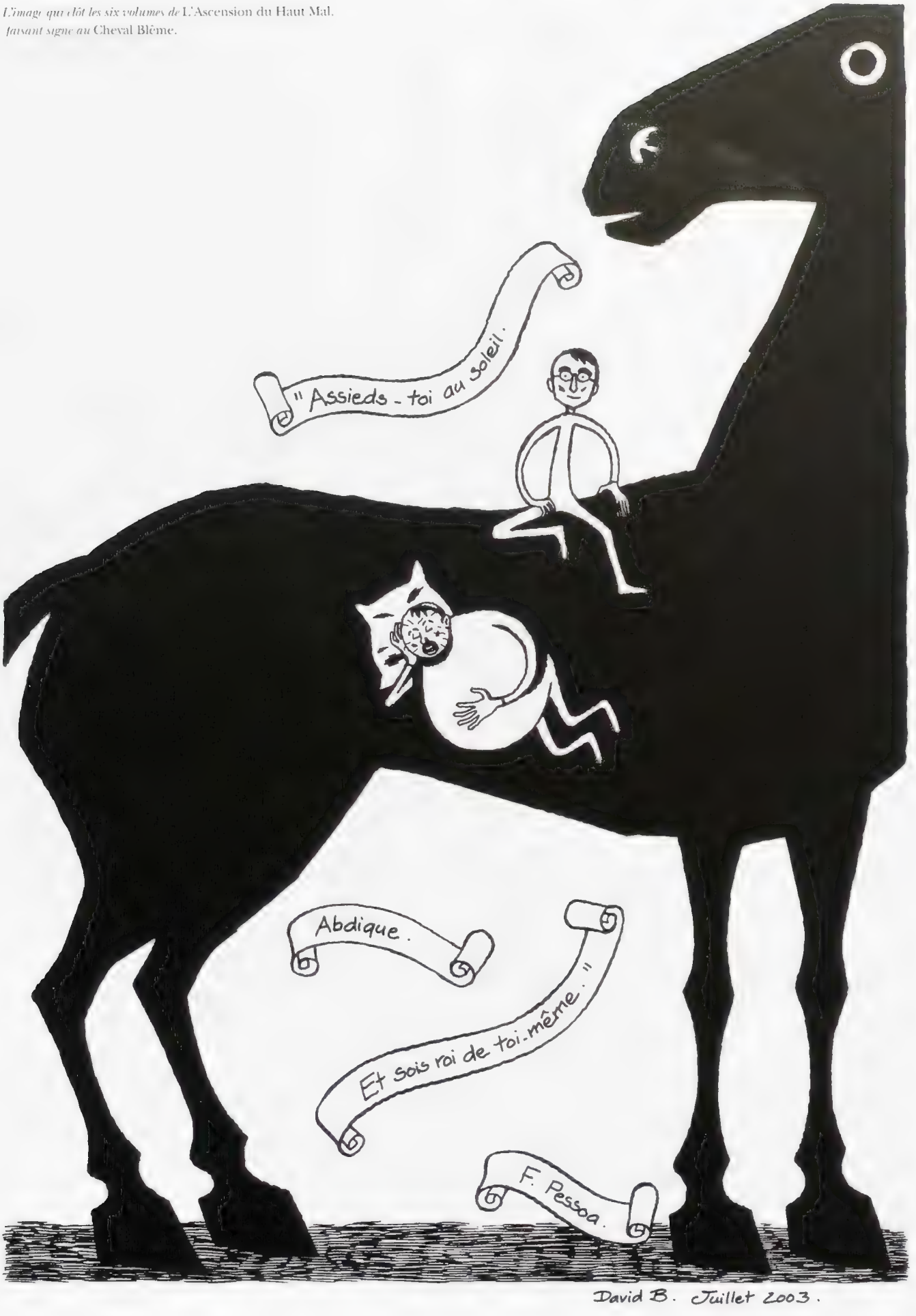
On l'aura compris, l'épilepsie, qu'elle s'incarne sous la forme de taches noires ou d'une créature monstrueuse aux allures de divinité infernale, n'est qu'une expression de la mort avec laquelle elle en vient à se confondre. À l'avant-dernière page du dernier volume, le visage de Jean-Christophe n'arrête pas de changer et rappelle très clairement un personnage qui apparaît dans *Le Cheval blême*[15], lequel n'est rien moins qu'une anthropomorphisation de la mort. Le caractère macabre de cette association prend pourtant un tout autre relief lorsqu'on se penche sur le statut particulièrement complexe et ambigu de la mort chez David B. Parmi les figures fantastiques qui habitent *L'Ascension du Haut Mal*, on remarque une curieuse trinité inspirée des *Derniers Contes de Canterbury*, de Jean Ray. Personnifiée sur la forme d'un chat, d'un squelette et du poète anglais Geoffrey Chaucer, elle incarne le mal, la mort et la création, trois principes envisagés comme indéfectiblement liés, trois composantes d'un même phénomène. Au-delà de son caractère délétère, la mort est un extraordinaire réservoir d'images, de mythes et de contes qui, de Jérôme Bosch à Lovecraft en passant par Edgar Poe ou William Blake, a inspiré les plus grands artistes. David B. est bien leur digne héritier. ■

L'Ascension du Haut Mal, *vol. 6, pl. 62.*

© L'Association.

1. Je pense essentiellement au triptyque désormais classique : *Le Journal d'un album*, de Dupuy et Berbérian, *Approximativement*, de Lewis Trondheim et *Livret de Phamille*, de J.-C. Menu.
2. Pierre-Georges Castex, *Le Fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1962.
3. *La Nouvelle Bande dessinée* (entretiens avec Hugues Dayez), Niffle, 2002, p. 63.
4. *Idem*, p. 62.
5. *L'Ascension du Haut Mal*, vol. 4, pl. 23.
6. *Idem*, vol. 6, pl. 27.
7. *Idem*, vol. 2, pl. 12 à 14.
8. Récit de quatre pages paru dans *Lapin* n° 7, janvier 1995.
9. *L'Ascension du Haut Mal*, vol. 6, pl. 6.
10. *Idem*, vol. 3, pl. 30.
11. *Idem*, vol. 4, pl. 26.
12. *Idem*, vol. 1, pl. 31.
13. *Idem*, vol. 4, pl. 46.
14. *L'Éléphant*, pl. 3 dans *Le Cheval blême.*
15. Il s'agit de l'histoire *La Mort au travail.*

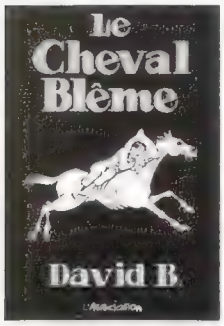
L'image qui clôt les six volumes de L'Ascension du Haut Mal, *faisant signe au* Cheval Blême.



© L'Association.

Les livres de David B.

à L'Association :
- *La Bombe familiale*, "Patte de mouche", 1991 ;
- *Le Cheval blême*, 1992 ;
- *Le Cercueil de course*, "Patte de mouche", 1997 ;
- *Un thé avec la peur*, "Patte de mouche", 1997 ;
- *L'Ascension du Haut Mal*, 6 volumes, 1997-2003 ;
- *L'Association en Egypte* (collectif), 1998 ;
- *Maman a des problèmes* (scénario Anne Baraou), "Patte de mouche", 1999 ;
- *Les Incidents de la nuit*, "Mimolette", 3 volumes parus, 1999-2002 ;
- *Le Tengû carré* (réédition), 2004.

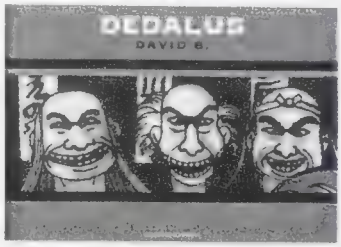


aux éditions Automne 67 :
- *Le Livre somnambule*, 1994.

aux éditions Autrement :
- *Le Retour de Dieu* (collectif), "Histoires graphiques", 1994.

aux éditions Bayard :
- *Le Timbre maudit*, 1986.

aux éditions Coconino-Press :
- *Dedalus*, 2003 ;
- *Babel*, vol. 1, "Ignatz", 2004 (en coédition avec Vertige Graphic).

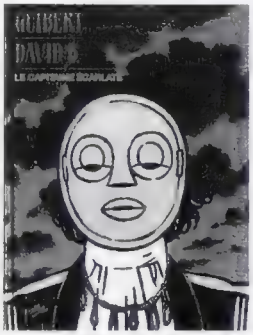


aux éditions Cornélius :
- *Le Nain jaune*, 5 volumes, 1993-94 ;
- *Les 4 Savants*, 3 volumes, 1996-98.

aux éditions Dargaud :
- *Le Tengû carré*, "Roman BD", 1997 ;
- *Hiram Lowatt et Placido* (dessin Christophe Blain), "Poisson Pilote", 2 volumes : *La Révolte d'Hop-Frog*, 1997 ; *Les Ogres*, 2001 ;
- *Urani* (avec Joann Sfar), "Poisson Pilote", vol. 1 : *La Ville des mauvais rêves*, 2000 ;
- *Les Chercheurs de trésor*, "Poisson Pilote", 2 volumes parus : *L'Ombre de Dieu*, 2003 ; *La Ville froide*, 2004.

aux éditions Denoël Graphic :
- *Leonora* (dessin Pauline Martin), 2004.

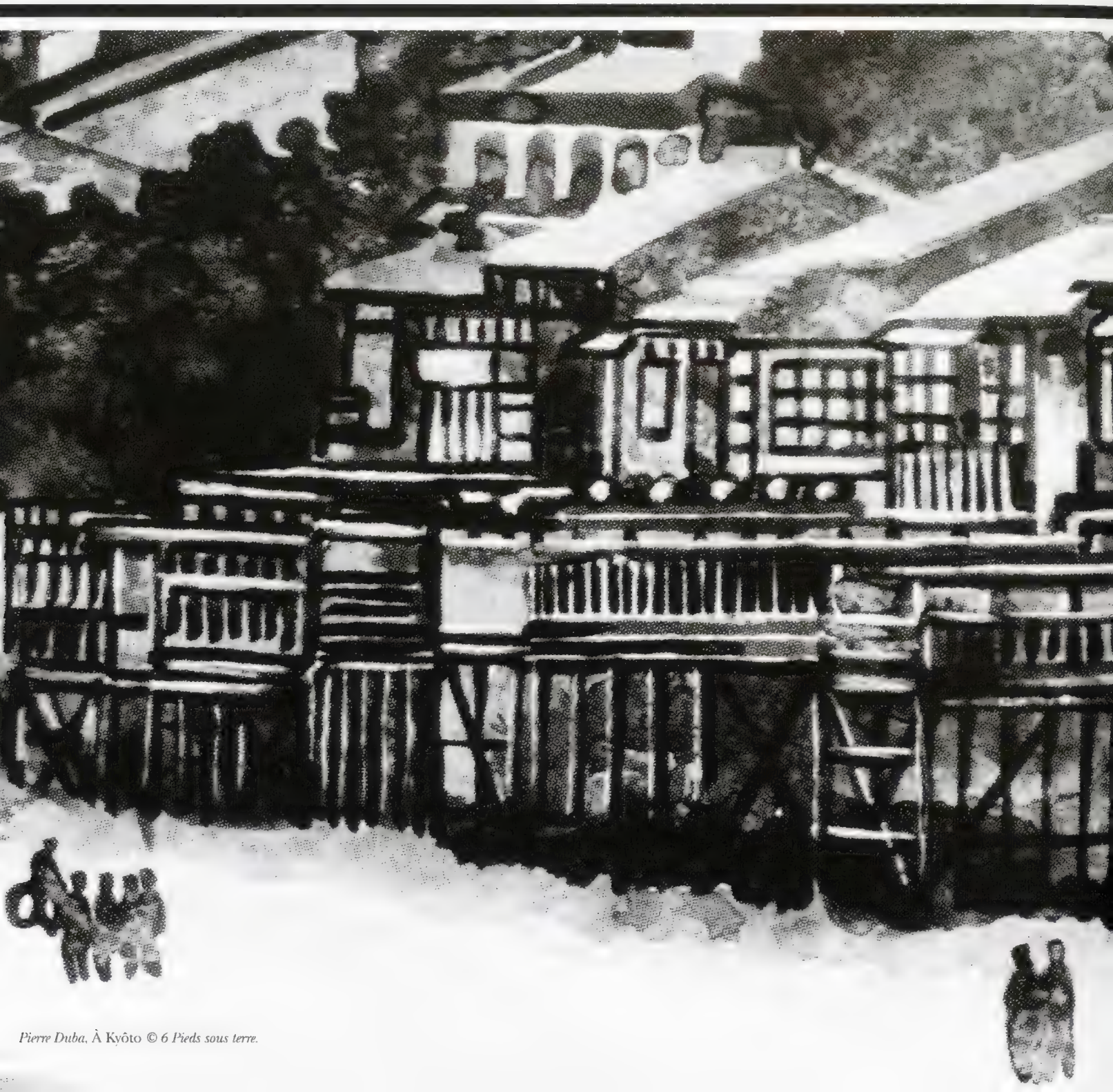
aux éditions Dupuis :
- *Le Capitaine écarlate* (dessin Emmanuel Guibert), "Aire libre", 2000 ;
- *La Lecture des ruines*, "Aire libre", 2001.



aux éditions Glénat :
- *Pas de samba pour Capitaine Tonnerre* (dessin Legan), 1985.

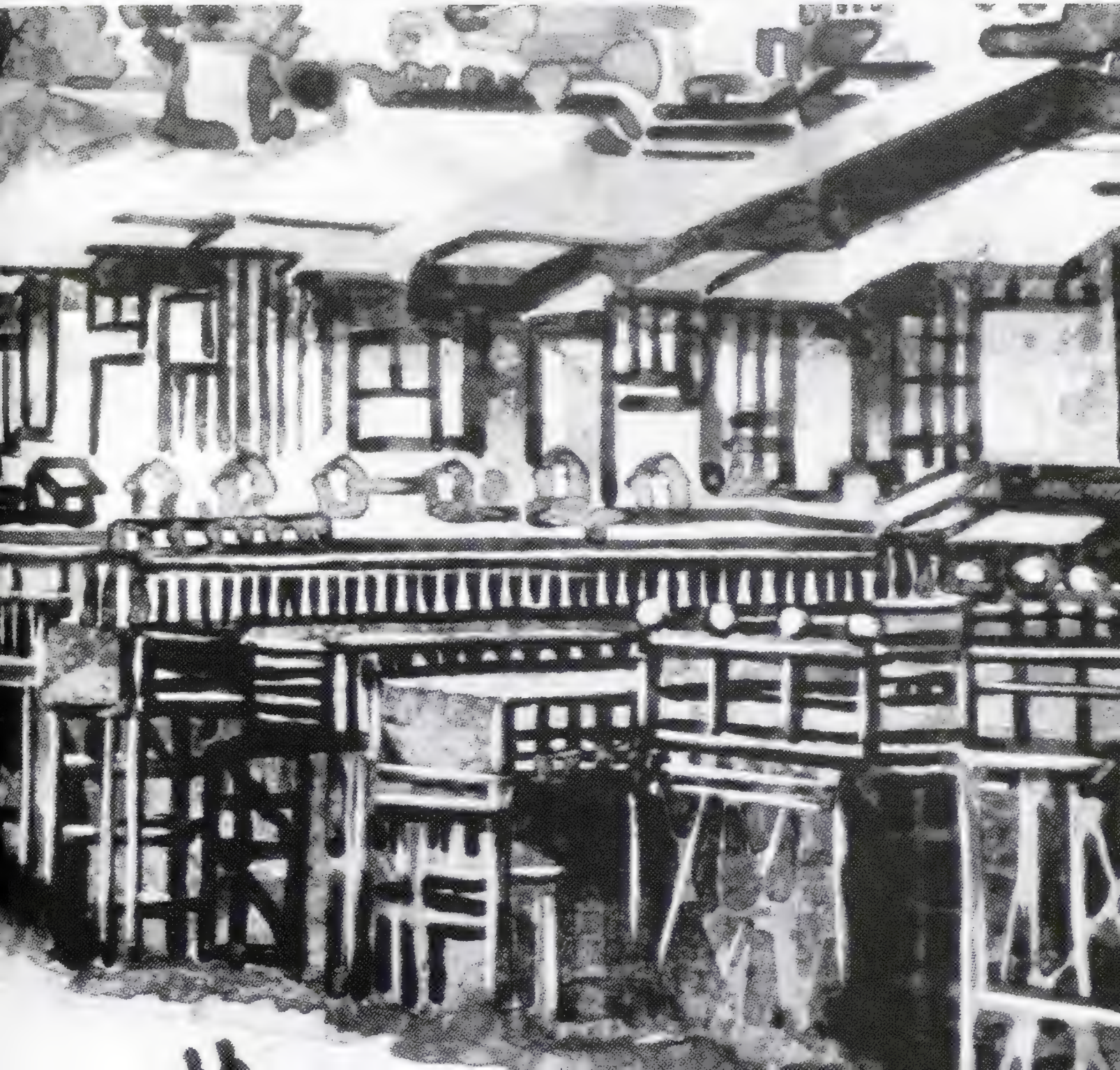
aux éditions Tartamudo :
- *Zèbre*, 2004 ; histoire partiellement prépubliée dans *(A suivre)*.

David B. dans* 9e Art *:
« La série B. » par Gilles Ciment, n° 3, p. 117-119 ; critique du *Capitaine écarlate*, par Gilles Ciment, n° 6, p. 137-138.



Pierre Duba, À Kyôto © *6 Pieds sous terre*.

ACTUALITES

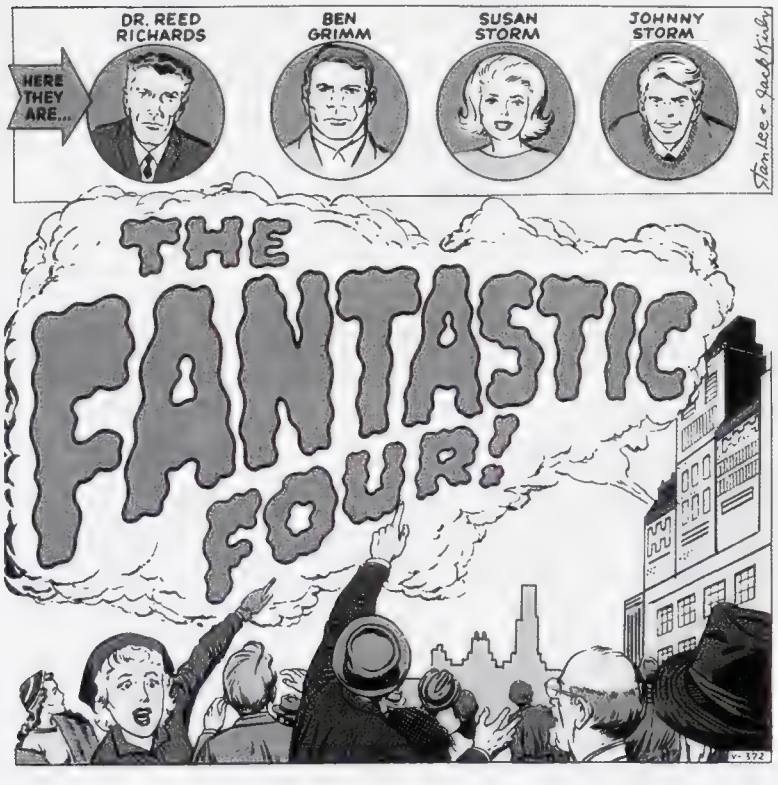


LA VIE DU MUSÉE

Les collections

Les superhéros envahissent le CNBDI

Au début du mois de mars 2003, le Musée de la bande dessinée a été approché par la correspondante française de l'organisme caritatif américain Gifts in Kind International. Cette institution, dont le but est de recueillir des dons en nature et de les offrir aux populations ou groupes qui en ont besoin, était en contact depuis quelques mois avec la plus importante maison d'édition de bande dessinée américaine, Marvel Company. Le leader de l'industrie des *comic books*, propriétaire de personnages aussi célèbres que Spiderman, les Fantastic Four ou les X-Men, souhaitait en effet se défaire d'un important lot de titres anciens, stockés dans des hangars situés à Yuma (Arizona).
Immédiatement intéressée, l'équipe du Musée de la bande dessinée fut saisie de vertige quand elle prit connaissance des termes exacts de la proposition : il s'agissait de recevoir gracieusement (non compris les frais de transport) la production Marvel de 1951 à 2002. Il fut rapidement décidé de réduire cette donation, en se limitant à la période « historique » de l'histoire des éditions Marvel, qui court de 1951 à la fin des années quatre-vingt. La chose représentait tout de même 300 000 fascicules, soit 2000 cartons stockés dans un container de douze mètres de long.
Le temps d'organiser le transport et la réception d'une pareille aubaine, de régler les formalités administratives et douanières, le temps également que le container traverse l'Atlantique, c'est à la fin du mois de juin que la « collection Marvel » est arrivée au CNBDI. Stockée dans un local dédié, elle a fait depuis l'objet d'un premier tri, révélant l'existence de nombreux multiples qui seront répartis comme suit : deux collections pour le Musée de la bande dessinée, une collection pour la Bibliothèque nationale de France, qui a tout de suite manifesté son intérêt, deux collections conservées pour les institutions qui souhaiteront en profiter (des contacts sont en cours en France et en Europe).
Ce don, qui augmente de façon spectaculaire les collections imprimées du Musée, le dote par la même occasion d'une collection de premier ordre dans un domaine – la bande dessinée de superhéros – jusqu'à présent sous-représentée dans son fonds. Il faudra des mois, voire des années, pour mener à bien le traitement scientifique d'un tel ensemble. Le Musée peut cependant compter sur les aides extérieures. Dès que la nouvelle de cette donation s'est répandue dans les médias français, de nombreux chercheurs universitaires, professionnels de l'éditions et fans marvelophiles se sont spontanément proposés pour prêter main forte à l'équipe du Musée...



Stan Lee & Jack Kirby, *Fantastic Four*, «The Fantastic Four !», novembre 1961 © Marvel.

Les collections du musée s'ouvrent à l'Oubapo

En 2003, l'Oubapo – Ouvroir de bande dessinée potentielle (ce collectif d'auteurs a fait l'objet d'un dossier dans le précédent *9e Art*) a présenté une exposition originale à la Galerie Anne Barrault à Paris. Le Musée de la bande dessinée s'est porté acquéreur de trois œuvres particulièrement marquantes.

Les Nouvelles Aventures de Modeste et Pompon
Cette œuvre de Jean-Christophe Menu est, selon sa propre appellation, une « installation oubapienne » développant une narration à partir d'objets très ordinaires, achetés dans les bazars et les solderies. Les imprimés viennent, pour l'homme, de découpages extraits du journal *Téléstar*, le visage étant celui de « Bachelor », et pour la femme d'un emballage dessiné de produits ménagers. Les autres objets en trois dimensions sont constitués d'une série de cadres identiques très « kitsch » représentant la maîtresse, d'assiettes en faïence ordinaires, d'un pistolet en plastique et d'une fiasque de Ricard.
Il y a autant de découpages et de cadres que d'occurrences des personnages.
Cette installation raconte une histoire tragi-comique qui est un pastiche à l'envers du gentil couple que forment Modeste et Pompon, héros de Franquin dans les années cinquante-soixante.
C'est aussi un clin d'œil à certaines tendances de l'art contemporain qui détournent des objets quelconques produits en grande série, introduisant ainsi une critique de la société de consommation et de la culture de masse.

La séquentialité des cimaises

L'œuvre d'Étienne Lécroart est également une installation qui met en scène ses trois personnages récurrents : le Professeur, Robert et Mademoiselle Anne. On a déjà lu leurs aventures dans *Cercle vicieux* et dans *Le Cycle*, publiés par L'Association. Le trio évolue dans un parcours de 104 cases disposées dans l'espace. Elles sont réparties sur différents murs et sur le sol selon un schéma radicalement éloigné de ce qu'on peut habituellement trouver dans les pages imprimées d'un album classique. Partis tous les trois de la même case, les personnages se perdent les uns après les autres en sortant malencontreusement du cadre, ils effectuent un improbable périple, avant de revenir à leur point de départ. Melle Anne est plongée dans le noir, Robert tombe dans le vide... Quant au professeur, il se retrouve mystérieusement dans des cases situées en hauteur. Tous les trois se rejoignent les uns au dessus des autres dans un escalier qui rappelle les gravures de Maurits Cornelis Escher, puis empruntent un ascenseur qui les ramènent à leur case d'origine. L'histoire peut redémarrer, et le lecteur parcourir à nouveau les linéaments de ce récit qu'on peut littéralement lire en tous sens : de gauche à droite, de droite à gauche, de haut en bas et de bas en haut. Etienne Lécroart prend la case comme l'espace de cadrage d'une réalité. Cependant, par une distorsion de cette réalité (ou de la case, là est l'ambiguïté), il induit l'idée de mondes parallèles au-delà du cadre initial.

Les 676 apparitions de Killoffer

Patrice Killoffer fait partie de l'Oubapo dès sa création.

Patrice Killoffer, *Les six cent soixante-seize apparitions de Killoffer* © L'Association.

Dans cet ensemble de 46 planches (publié à l'Association), il se reproduit 676 fois. L'histoire commence avec un seul personnage, l'auteur, en route pour Montréal, et qui repense à la vaisselle sale qu'il a laissée à Paris ; il imagine son retour : « *Ce n'est plus de la vaisselle sale, c'est une bombe à retardement bactériologique* ». Cette évocation entraîne Killoffer dans une poursuite d'images fantasmatiques dans lesquelles il décortique sans complaisance ses rapports difficiles ou douloureux au sexe, à l'alcool, au tabac.
Cet album dérangeant est une performance graphique en noir et blanc, avec une grande intensité des aplats noirs. C'est aussi une exploration sans concession des abysses de l'âme humaine, une introspection douloureuse et psychanalytique qui entraîne Killoffer au tréfonds de lui-même. Au fur et à mesure de l'histoire, il démultiplie à foison son personnage, allant jusqu'à l'écoeurement dans la démonstration des comportements compulsifs qui lui gâchent l'existence.

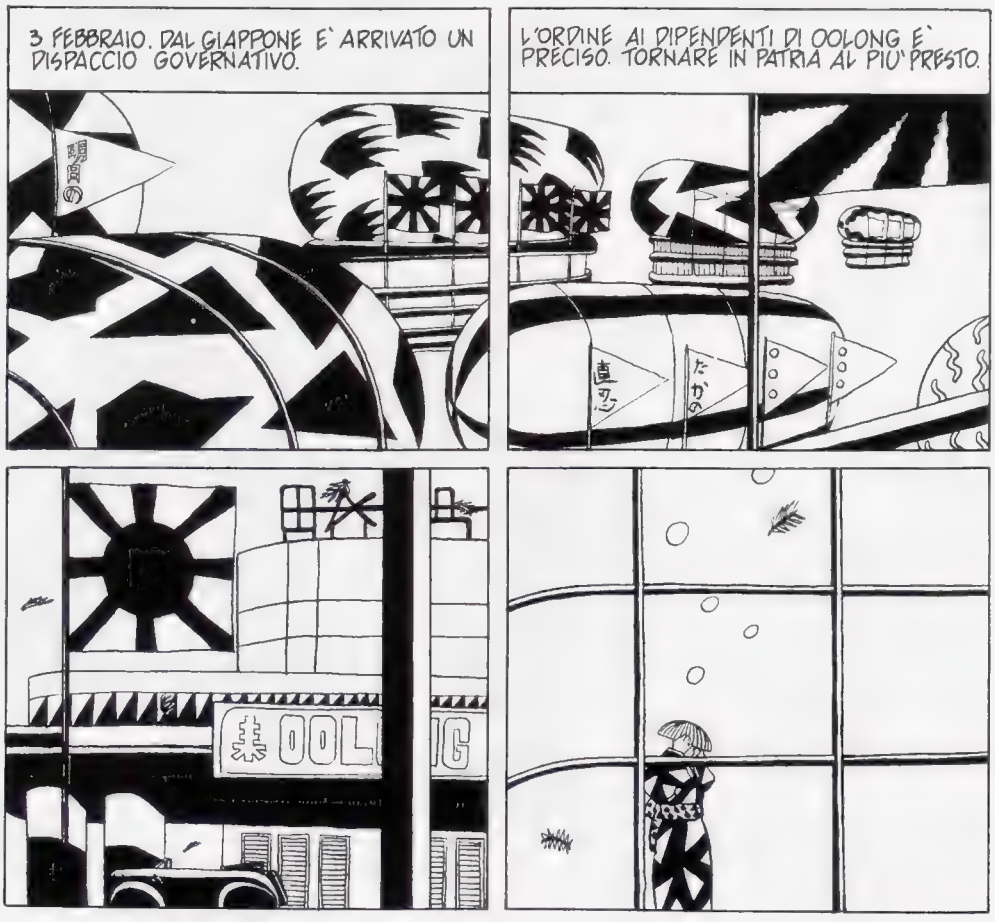
La visite des Musées imaginaires de la bande dessinée

Dans l'esprit de l'Oubapo, trois auteurs ont élaboré chacun, pour le catalogue de l'exposition *Les Musées imaginaires de la bande dessinée* (CNBDI/L'An 2), deux courtes bandes dessinées évoquant la visite des six musées composant l'exposition. Fabrice Neaud a choisi Le musée des Beaux-Arts et le musée d'Histoire, François Ayroles le musée des Sciences et Techniques et le musée d'Ethnologie, tandis qu'Étienne Lécroart s'adjugeait le muséum d'Histoire Naturelle et la galerie d'Art contemporain. Dans les six histoires, des personnages sont repris par les trois auteurs et se retrouvent d'une bande dessinée à l'autre : la directrice du musée, un visiteur irascible, une institutrice plus très jeune, un agent de maintenance, un chien. Les scénarios jouent sur la régression, la transformation, le fonctionnement à l'envers, des références humoristiques parcourent les différents récits (exemple de la trottinette).
Cet ensemble de bandes dessinées doit être intégré dans les collections du musée. Outre le fait qu'il s'agit d'auteurs de haut niveau, reconnus pour leur originalité et l'importance de leur travail, ces planches renforcent le petit fonds créé autour de l'Oubapo et elles constituent en même temps, dans la mémoire du musée, une trace exceptionnelle d'une exposition de longue durée.

Les expositions

Igort aux cimaises de la Galerie contemporaine

Accueillant régulièrement dans sa Galerie d'art contemporain les tenants d'une bande dessinée novatrice, les « Musées imaginaires » avaient jusqu'à présent fait la part belle aux auteurs français (Nicolas de Crécy, Troub's, Emmanuel Guibert). D'octobre à décembre 2004, c'est Igort, un des meilleurs représentants de la bande dessinée transalpine, qui est mis à l'honneur.
Né Igor Tuveri à Cagliari (Sardaigne) en 1958, il se signale dès les années 1980 au sein du groupe Valvoline (dans lequel officient également Lorenzo Mattotti et Giorgio Carpinteri), qui publie dans les revues *Linus* et *Alter* et enseigne la bande dessinée au sein de l'école Zio Feininger.
Tenant d'une esthétique picturale, Igort est publié en France dans *Métal Hurlant* et *L'Écho des savanes* (l'album *La Léthargie des sentiments* a paru en 1988 chez Albin Michel). Il simplifie son style au cours des années 1990, période au cours de laquelle il collabore activement avec les éditions Kodansha (Japon). À la même époque, il devient animateur radiophonique et scénariste pour le cinéma.
Le public français l'a redécouvert en 2001, lorsque les éditions Amok publient *Sinatra*. On a pu lire depuis *5 est le numéro parfait* (Casterman, 2002) et les deux tomes de *Fats Waller* (avec Carlos Sampayo, Casterman, 2003 et 2004). Il dirige en Italie les éditions Coconino Press et la revue *Black*, que les éditions Vertige Graphic traduisent et éditent depuis quelques mois en France (lire ici même page 40). Igort a été récompensé par de nombreux prix en Italie, aux États-Unis et au Japon.


3 FEBBRAIO. DAL GIAPPONE E' ARRIVATO UN DISPACCIO GOVERNATIVO.
L'ORDINE AI DIPENDENTI DI OOLONG E' PRECISO. TORNARE IN PATRIA AL PIU' PRESTO.

Igort & Brolli, *Goodbye Baobab* © Milano libri edizioni, 1985.

L'ACTUALITÉ DES MUSÉES DE LA BANDE DESSINÉE ET DE LA CARICATURE

Les traîtres des contes de Perrault à Epinal

L'amateur de BD ne manquera pas la quatrième exposition du Musée de l'image à Epinal, consacrée aux contes de Perrault à travers l'imagerie populaire. Si ce sujet permet d'exposer plus de 150 planches narratives avec textes sous l'image, des rapprochements ingénieux sont faits avec des imageries limitrophes. La Barbe-bleue est l'occasion d'examiner le portrait (en particulier le portrait religieux incarné dans la feuille de saint), le fait divers et la vision de la femme. Le rouet de la Belle au bois dormant introduit à la technologie de la filature, à travers l'une des réussites les plus incontestables de l'imagerie Pellerin, les leçons de choses illustrées de la *Série encyclopédique Glucq*. *Cendrillon* permet d'aborder les logiques matrimoniales et économiques. Peau d'âne invite à des considérations sur le camouflage et sur la symbolique du bonnet d'âne. *Le Chat botté* amène aux rapports homme-animal, *Riquet à la houppe* à l'image de la différence et à la relativité des codes de la masculinité et de la féminité.
Le rapprochement est fait constamment avec le théâtre. On sait qu'une partie de la production imagière consiste en petits théâtres à construire, et on peut supposer ici une interactivité, l'enfant consommateur de l'imagerie prolongeant sa lecture en la faisant jouer à ses personnages en carton dans son théâtre.
Enfin, le fil conducteur de l'exposition est la macédoine, ou mélange comique, et on peut observer des *olla-podrida* à la *Mad*, dont on ne sait trop quelle est la part d'ironie. La dérivation (*Le Petit Chaperon rouge indien*) et la continuation permettent elles aussi des mélanges insolites (*La fille de Cendrillon* contient des bouts de *Peau d'âne* !).
Ceci conduit naturellement à la question des rapports de l'imagerie avec son temps. L'exposition traite la production imagière comme l'émanation d'une certaine société provinciale française du XIXe siècle. A cet égard, le choix thématique des contes de Perrault permet d'étayer la thèse d'un retour délibéré au XVIIe siècle, supprimant donc les éléments trop novateurs apportés par le XVIIIe siècle. Mais, d'un autre côté, bien des archaïsmes de cette imagerie, dans l'idéologie comme dans le traitement graphique, semblent délibérés, et on peut se demander si la vision proposée n'était pas aussi anachronique aux yeux mêmes de ses consommateurs que les paysans à bérets et à moustaches de nos modernes publicités.

Harry Morgan

« Les vilains : variations sur les images des contes de Perrault », Musée de l'image, 42 quai de Dogneville, 88000 Épinal. musee.image@wanadoo.fr
Jusqu'au 2 janvier 2005.

Les autres musées

CONTINENT EUROPEEN

◆ Riche programme au **Centre belge de la bande dessinée** :
« Codex aztèque, d'Aztlan à Mexico » : Les précolombiens de la BD, du 14 septembre au 12 décembre 2004.
Aztlan, berceau natal des Aztèques, fait partie de ces contrées mythiques qui enflamment l'imagination. C'est aussi le point de départ du *Codex Boturini*, communément appelé Codex Aztèque. Cette véritable BD en accordéon longue de 549 cm fut réalisée juste après la conquête (et la destruction) de l'empire de Montézuma II par Cortès. Il narre l'exode de huit tribus aztèques hors de leur pays natal, parties à la recherche de leur terre promise. Après une migration longue de 262 ans pleine de péripéties, sept d'entre elles aboutiront au Lac de la Lune et à l'actuelle Mexico. Coproduite par America Antiqua III (Institut flamand des Cultures américaines), l'exposition « Codex aztèque, d'Aztlan à Mexico » présente un fac-similé commenté du *Codex Boturini*. L'accent est mis sur la grammaire visuelle mise en œuvre par son auteur, très proche de la bande dessinée contemporaine. L'exposition est complétée de pièces archéologiques et se termine par une évocation des civilisations précolombiennes dans la BD européenne.

Bande dessinée et contes de fée, du 14 décembre 2004 au 6 mars 2005.
À l'occasion du bicentenaire de Hans Christian Andersen, le Centre belge de la bande dessinée propose de découvrir à travers un choix d'une centaine de planches originales puisées aux meilleures sources de la bande dessinée belge, les thèmes de prédilection du géant des lettres danoises. Ainsi, sans s'arrêter aux adaptations de son œuvre en BD, sont tour à tour explorés le pays féerique et ses habitants, le statut social des enfants, la revanche des petits, les objets animés ou encore l'univers des sirènes... « Bande dessinée et contes de fée » se veut un hommage de la BD au génie populaire nordique.

La bande dessinée indépendante en Belgique, du 8 mars 2005 au 12 juin 2005.
Avec le concours des plus fins spécialistes de la question, le CBBD explore les nouvelles voies de la bande dessinée indépendante. Sans nécessairement renier les chemins tracés par les pionniers du genre, les jeunes générations d'auteurs repoussent sans cesse les limites du genre. Une exposition conçue pour en savoir plus ou pour découvrir un monde plus ou moins éloigné des canons traditionnels de la bande dessinée d'aujourd'hui.

Rappelons que le CBBD a ouvert en mai 2004 au sein de son musée un nouvel Espace Hergé, entièrement dédié à l'auteur et à son œuvre.

CBBD
20 rue des Sables, 1000 Bruxelles.
Tél. : (32)2 219 19 80
www.brusselsbdtour.com/cbbd.htm

◆ Tony Blair fait la grimace à Londres avec deux expositions au **Cartoon Art Trust** : *War, Work and Other Worlds : Highlights from The Cartoon Art Trust Collection*, jusqu'au 6 novembre 2004.
Exposition rassemblant notamment des œuvres de Heath Robinson, Bateman, Rowlandson, Steve Bell, Hunt Emerson, Sydney Jordan et Steve Best...

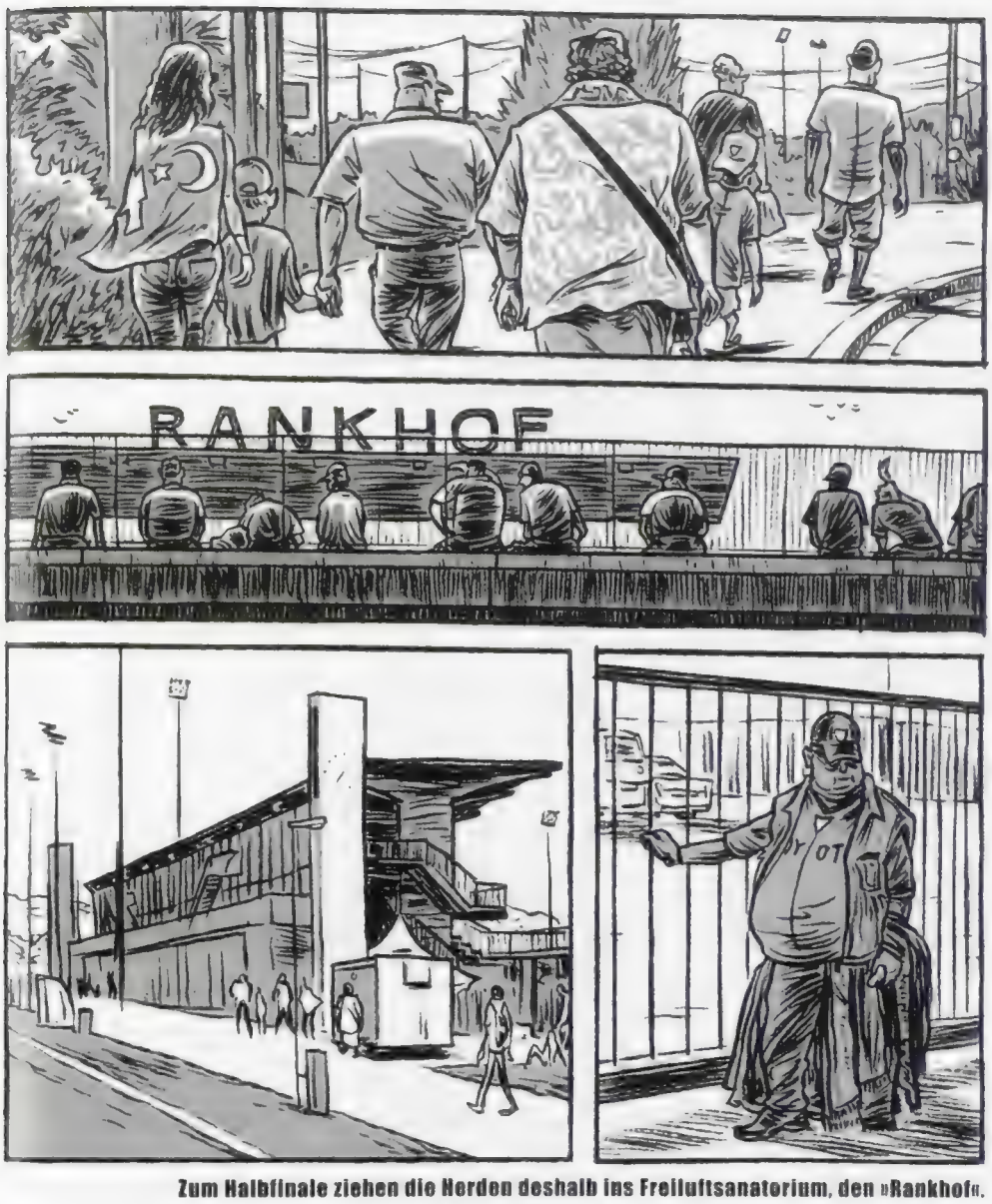
Cédric Manche, « Autoroute », *Abruxellation* © éd. L'Employé du moi.

Grin and Blair It : Ten years in Cartoons, du 27 octobre au 18 décembre 2004.
Accompagnée d'un catalogue, cette exposition montrera les multiples regards portés par les caricaturistes sur Tony Blair depuis son accession à la tête de son parti. Les relations avec le Labour, avec le peuple britannique, avec les leaders européens et avec le président américain seront quelques-uns des thèmes abordés. Les principaux *cartoonists* politiques du pays seront représentés, aux côtés de quelques artistes américains et allemands.

The Cartoon Art Trust
7 The Brunswick Centre, Bernard Street, London WC1N 1AF.
Tél : (44) 207 278 7172
Fax : (44) 207 278 4234
E-mail : info@cartooncentre.com
http://www.cartooncentre.com/

◆ S'initier au dessin animé, c'est possible au **Karikatur & Cartoon Museum** à Bâle : *Trick auf Trick, Werkstattaustellung zum aktuellen Schaffen des Schweizer Trickfilmzene*, jusqu'au 7 novembre 2004.
Cette opération va mettre de la vie dans le Karikatur & Cartoon Museum de Bâle, où l'on ne pourra pas seulement regarder des films d'animation mais aussi en produire soi-même. Un programme d'animations très dense prévoit des ateliers pour les enfants comme pour les adultes, et des rencontres avec divers artistes.

Operation Läckerli, Comicreportagen aus Basel
Le groupe de dessinateurs berlinois Monogatari (dont fait partie Jens Harder, l'auteur de *Leviathan*) a séjourné à Bâle l'été



Zum Halbfinale ziehen die Herden deshalb ins Freiluftsanatorium, den »Rankhof«.

Jens Harder, « Schnell, schuss ! », *Operation Läckerli* © Monogatori.

dernier pour réaliser des reportages en BD sur la ville, aujourd'hui réunis en album. Une approche journalistique intéressante, qui révèle des aspects inattendus de la cité.

KARIKATUR & CARTOON MUSEUM
St. Alban-Vorstadt 28,
CH-4052 Basel.
Tél. : (41) 61-271 13 36
Fax : (41) 61-274 03 36
E-mail : info@cartoonmuseum.ch
www.cartoonmuseum.ch
www.cartoonforum.ch

◆ Après des années de gestation, le **Stripmuseum de Groningen,** musée néerlandais de la BD, a enfin ouvert ses portes le 6 avril dernier.
Dans un bâtiment tout neuf construit pour accueillir le musée, le parcours très riche propose un auditorium, la reconstitution de l'atelier de trois dessinateurs (Erik Kriek, Theo van den Boogaard et Don Lawrence), un atelier pour enfants, un espace internet, puis, à l'étage, une série de « cabinets » présentant les origines de la BD, l'histoire de la presse illustrée, et les principaux créateurs et personnages des Pays-Bas. Le deuxième étage est réservé aux expositions temporaires, dont les premières sont consacrées aux mangas et à une série très populaire de Gerrit de Jager : *De Familie Doorzon.*
Tous nos vœux de succès à ce nouvel établissement ambitieux dédié au neuvième art !
Le Musée est ouvert de 10h à 17h, tous les jours sauf le lundi d'avril à octobre, mais seulement les mercredi et les week-ends durant la saison hivernale.

HET NEDERLANDS STRIPMUSUEM GRONINGEN
Westerhaven 70-71,
9718 AC Groningen, Pays-Bas
Contact : Elly Glansbeek
E-mail : e.glansbeek@libema.nl

CONTINENT AMÉRICAIN

◆ *Raggedy Ann and Friends : The Art of Johnny Gruelle*, jusqu'au 8 novembre 2004.
Le Cartoon Art Museum rend hommage au travail étonnant de Johnny Gruelle, surtout connu comme créateur de *Raggedy Ann and Andy*, les populaires personnages de poupées de chiffon respectivement créés en 1915 et 1920. Peu de gens savent que Gruelle (1880–1938) était aussi un caricaturiste de presse et un illustrateur prolifique, dont le nom apparut sur de nombreux livres sans rapport avec ces deux personnages. L'exposition montre notamment des extraits de ses bandes dessinées *Mr. Twee Deedle, Jack the Giant Killer* et *Brutus*, des illustrations originales et des peintures ayant servi à ses merveilleux livres pour enfants. Raggedy Ann and Friends sont présents sous la forme de poupées, jouets, films d'animation et autres produits inspirés par les créations de Gruelle.

CARTOON ART MUSEUM
655 Mission Street, San Francisco,
CA 94105, États-Unis.

◆ Signalons, pour terminer, l'intéressant site internet du **musée de la Caricature Severo Vaccaro** de Buenos Aires : www.severovaccaro.sitio.net.

HOMMAGES

Gébé et la prise de conscience

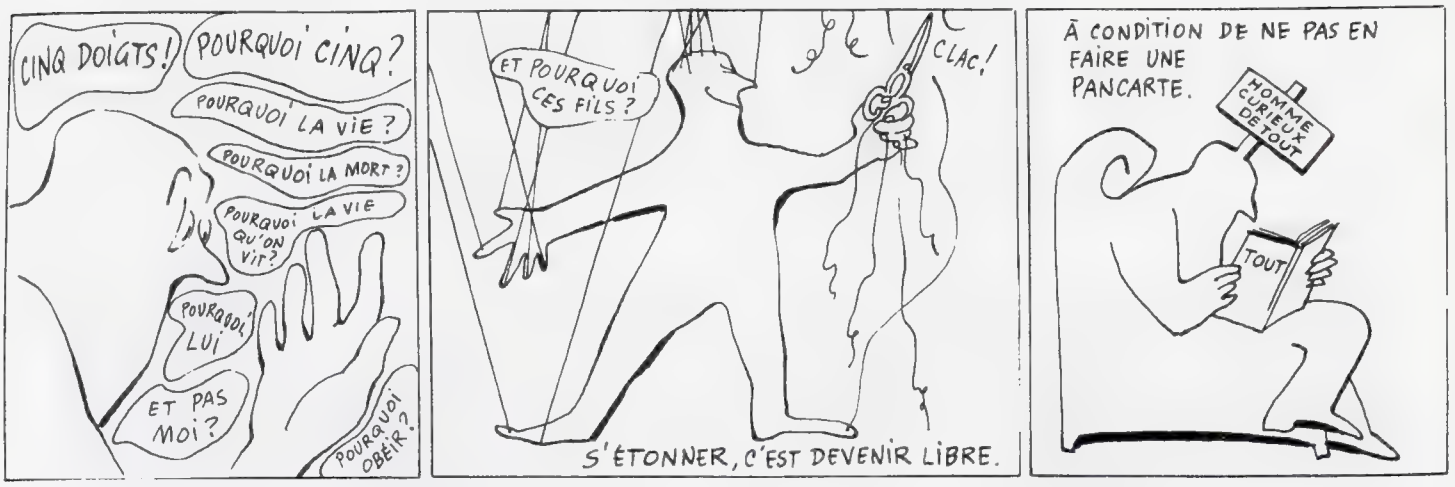
Gébé est mort le 5 avril dernier. Humour, poésie et politique, a résumé la presse. Les plus précis indiquèrent : variations métaphysiques et militantisme libertaire. Les plus pressés recopièrent de la dépêche AFP que *L'An 01* était le « *manuel du parfait écolo* ». Mais encore ? Le Gébé philosophe avait deux thèmes favoris : la prise de conscience et « l'âge du cerveau », la première menant au second. « *Qu'est-ce que je fous là ?* » se demande un hibou aux yeux ronds en couverture d'un album. À partir des années soixante, c'est la question existentielle que Gébé rêve de voir se répandre comme une traînée de poudre non violente. L'ouvrier qui fabrique des choses inutiles, contre la promesse de pouvoir acheter des choses inutiles, suspend son geste, marteau levé. L'employé qui s'apprêtait à monter dans un train de banlieue bondé reste sur le quai – il n'ira plus travailler. Un plaisir simple mais voluptueux fait percevoir à un patron que son désir de puissance lui masque l'essentiel. Tous font « un pas de côté », délaissant le rôle que mécaniquement ils jouaient. Ils sont prêts pour l'étape suivante : « *On arrête tout. On réfléchit. Et c'est pas triste.* » Insurgés de l'esprit, ils vont s'efforcer de penser un autre mode de vie, pour eux et, à terme, pour des millions d'individualistes fédérés.

Ces thèmes sont plus ou moins abordés dans de nombreux livres de Gébé (*Lettre aux survivants, Il est fou, Armée non !, Anarchie douce, Cracher dans l'eau ça ne fait plus de rond, etc.*), mais *L'An 01* (1972), *Tout s'allume* (1979) et *Sept Cartouches* (1982) fonctionnent comme une trilogie. *L'An 01* est l'œuvre maîtresse, la plus connue, le manifeste désordonné car conçu à la petite semaine pour une publication en presse. Y alternent critiques de la société pompidolienne et visions d'un futur possible, plaisanteries et pistes sérieuses pour une vie différente [1].

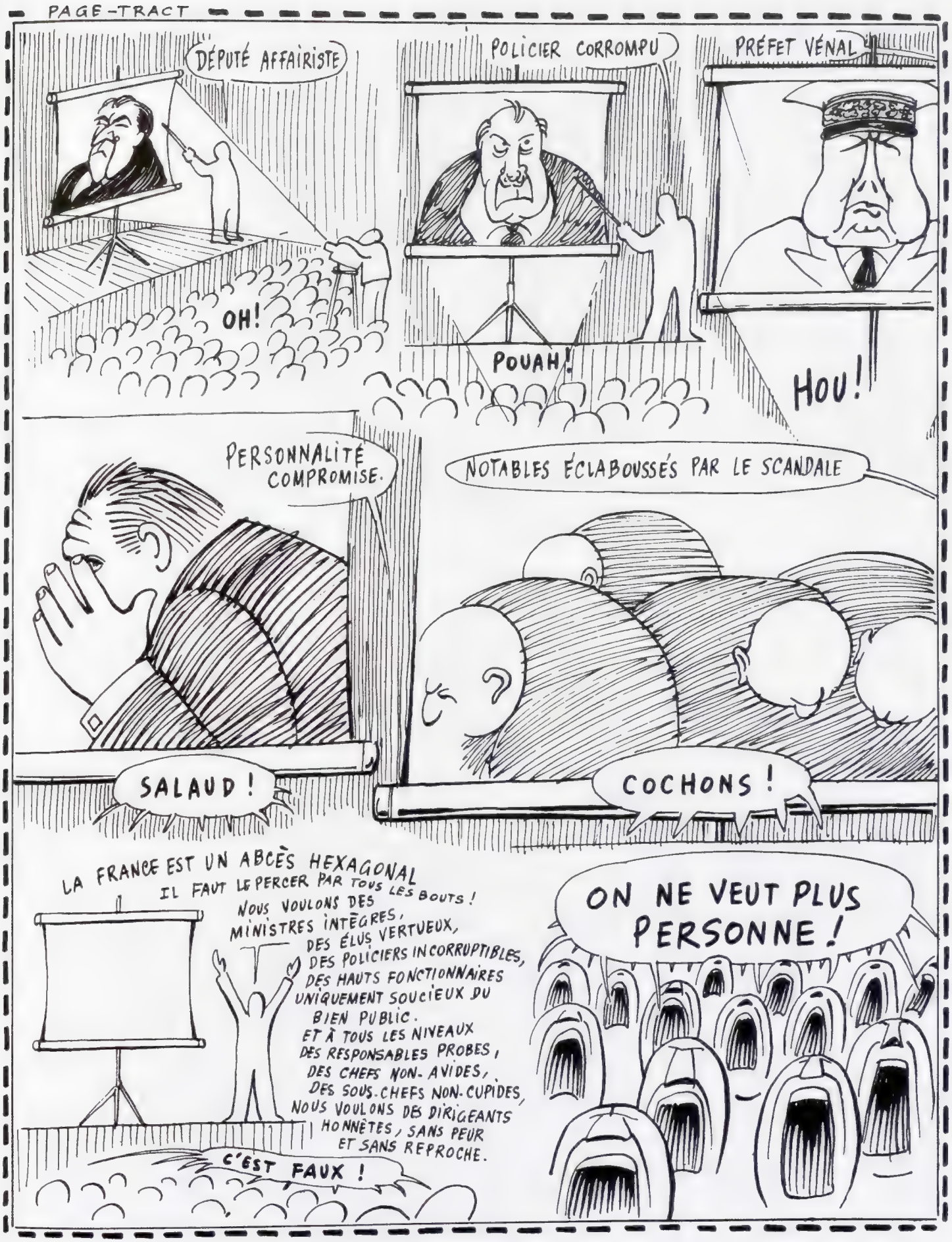
Tout s'allume est un récit dessiné à suivre, paru dans *Charlie hebdo* durant l'été 1979 (n° 447 à 457), puis repris dans *Charlie mensuel* n° 130, mais pas en livre. Une politique-fiction réaliste qui se situe en prélude à *L'An 01*. « *Comment provoquer la prise de conscience, qui est la clé de tout ?* » s'était plusieurs fois demandé Gébé, qui n'avait jamais apporté que des réponses poétiques : créer une situation absurde en glissant subrepticement un verre d'eau dans la main des passants, inciter son patron à caresser le bois chaud de son bureau… Dans *Tout s'allume*, avec la précision mécanique de celui qui a débuté comme dessinateur industriel à la SNCF, il imagine que des camions d'informations, financés par des mécènes, sillonnent la France. À leur bord, les visiteurs curieux sont installés devant un appareil qui, après avoir testé leur réactivité, compose un programme personnalisé et les submerge d'odeurs, d'images, de sons et de sensations tactiles. Ce déferlement, comparable au « j'ai revu ma vie en une seconde » des gens ayant été en danger de mort, provoque un déclic. Tous ressortent transformés, même les espions envoyés par le gouvernement inquiet, même le facho venu en découdre avec son fusil de chasse. Lorsque ces consciences évoluées sont suffisamment nombreuses, les pouvoirs publics sont obligés de négocier et de leur concéder un territoire [2].

Sept Cartouches n'est pas une bande dessinée, mais le premier roman de Gébé, roman policier, illustré et sans héros. Il a pour cadre la société de l'An 01 après plusieurs décennies d'existence, un monde idyllique, baignant dans l'intelligence et le bonheur. Soudain, la faille : frappé d'une prise de conscience négative, surgit un tueur en série qui se faisait « *un peu chier sur les rails du self-pouvoir* ». Contre un 7,65 chargé, alors qu'il n'y a plus de police, plus d'armes ni de serrures – car plus de propriété ni d'argent –, que faire ? Gébé fait fonctionner à fond la machine à idées et n'esquive qu'une question d'importance, celle des prisons – le tueur se suicidant sitôt arrêté [3].

Le passionnant *Sept Cartouches* est un chant du cygne. Faute de lecteurs, *Charlie hebdo* a cessé



Extrait de *Cracher dans l'eau, ça ne fait plus de ronds*, éd. du Square, 1977.


PAGE-TRACT
DÉPUTÉ AFFAIRISTE
OH!
POLICIER CORROMPU
POUAH!
PRÉFET VÉNAL
HOU!
PERSONNALITÉ COMPROMISE.
SALAUD!
NOTABLES ÉCLABOUSSÉS PAR LE SCANDALE
COCHONS!
LA FRANCE EST UN ABCÈS HEXAGONAL
IL FAUT LE PERCER PAR TOUS LES BOUTS!
NOUS VOULONS DES MINISTRES INTÈGRES, DES ÉLUS VERTUEUX, DES POLICIERS INCORRUPTIBLES, DES HAUTS FONCTIONNAIRES UNIQUEMENT SOUCIEUX DU BIEN PUBLIC. ET À TOUS LES NIVEAUX DES RESPONSABLES PROBES, DES CHEFS NON-AVIDES, DES SOUS-CHEFS NON-CUPIDES, NOUS VOULONS DES DIRIGEANTS HONNÊTES, SANS PEUR ET SANS REPROCHE.
C'EST FAUX!
ON NE VEUT PLUS PERSONNE!

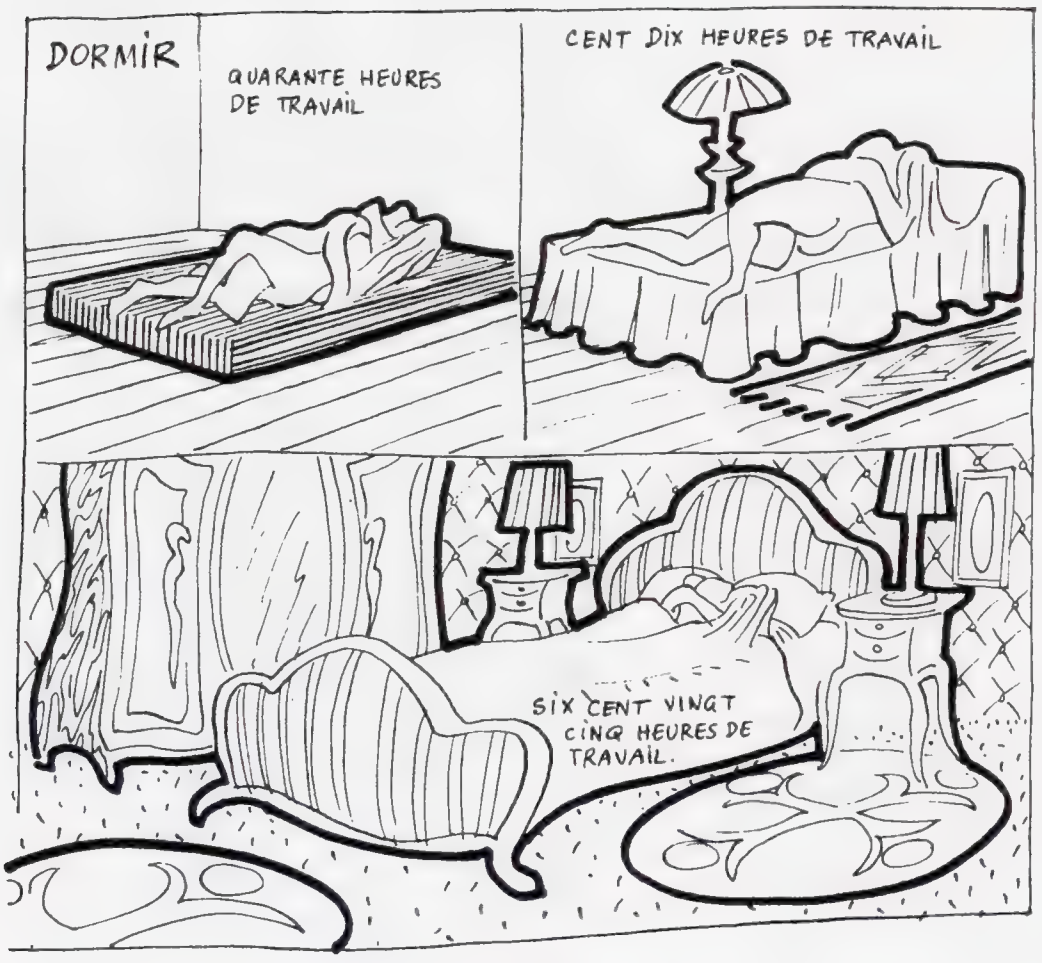
Extrait de *L'An 01*, éd. du Square, 1972 et L'Association, 2000.

de paraître quelques mois avant la sortie de ce livre qui passe inaperçu. Durant des années, Gébé dirige encore *Hara-kiri* puis *Zéro*, qui ne sont pas les supports adéquats pour théoriser sur le néocortex et les repas de nouilles. (On mange beaucoup de nouilles en 01.) Puis paraît le nouveau *Charlie hebdo*, en 1992, dont Gébé est le directeur de publication mais Philippe Val le rédacteur en chef, et il faut encore déchanter : la ligne éditoriale ne laisse plus de place aux utopies libertaires, bien au contraire. La liberté passe désormais par le code pénal. Jusqu'au bout, dans ce journal, Gébé sera resté un rayon de soleil, mais comme résigné à ne plus exposer publiquement ses désirs d'anarchie – c'est-à-dire, littéralement, d'absence totale de chef.

Bernard Joubert

EN CE QUI ME CONCERNE, J'AI DÉCIDÉ DE CONTINUER À FAIRE LA CIRCU-LATION, PARCE QUE LÀ JE PEUX RENDRE DES SERVICES. MAIS POUR CE QUI EST DU MAINTIEN DE L'ORDRE PLUS QUESTION, NATURELLEMENT.

Extrait de *Il est fou*, éd. du Square, 1970.



Extrait de *L'An 01*, éd. du Square, 1972 et L'Association, 2000.

Plusieurs livres de Gébé ont été publiés ou réédités récemment :

À L'Association :
– *L'An 01*, " Éperluette ", 2000 ;
– *Une plume pour Clovis*, " Éperluette ", 2001 ;
– *Lettre aux survivants*, " Côtelette ", 2002.

Chez Buchet-Chastel :
– *Un pas de côté*, " Les Cahiers dessinés ", 2002 ;
– *Les Hommes portaient des chapeaux*, " Les Cahiers dessinés ", 2003.

Au Dilettante :
– *Reportages pas vraiment ratés*, 2001.

1. À noter que la réédition actuellement disponible à L'Association est très enrichie. Les pages, jusqu'alors remontées dans l'album, ont retrouvé leur intégrité d'origine. Elles sont datées et chronologiques. Et un bon nombre n'avaient jamais été publiées qu'en presse.
2. Tout comme *l'An 01* avait été porté au cinéma, Gébé aurait aimé faire de ce dernier chapitre un film, *la Négociation*.
3. Là encore, Gébé fit du coude, sans succès, au cinéma. Certaines scènes sont décrites à la façon d'un scénario et les illustrations montrent non pas ce qui vient d'être lu, mais un simili Jean-Luc Godard filmant ce qui se serait appelé le *Tueur du Lozange*.

Un météore nommé Aristophane

Après deux ans d'études aux Beaux-Arts de Paris, c'est à Angoulême qu'Aristophane (Firmin Aristophane Boulon) se rendit en 1990 pour un an afin de préciser son approche de la bande dessinée à l'atelier spécialisé de l'École régionale des beaux-arts ; il y croisa la route d'autres jeunes gens ayant les mêmes objectifs, même si la retenue de son caractère l'amenait à rester à la lisière du groupe. Pour ses condisciples, il n'en demeure pas moins, tous les témoignages récents l'attestent, une figure d'une grande générosité à l'influence inoubliable.

Très grand et mince, avec des mains aux doigts infinis et recourbés qu'on attribue volontiers aux pianistes de jazz, terriblement myope, il parlait avec beaucoup de mesure, sans jamais hausser le ton mais avec une conviction impressionnante.

À son arrivée à Angoulême, il avait déjà dessiné *Loghorrée* (entre 1988 et 89), qui paraîtra aux éditions Le Lézard en 1993. Manié avec une gravité légère et une allègre liberté de ton, tout le propos de ce petit album est fondé sur le papotage entre deux filles gracieuses, parfois rejointes par un lion fumant la pipe, qui se posent des questions leur passant comme ça par la tête (ou par les hasards de l'improvisation du dessin), des futilités, peut-être, mais qui n'en sont pas moins de piquants dialogues philosophiques.

Si la fluidité narrative d'Hugo Pratt comptait beaucoup pour lui, son travail n'était guère influencé par la bande dessinée et ses ancêtres parfois encombrants. Son dessin solidement « classique » et profondément libre l'autorisait à une grande indépendance vis-

à-vis des contraintes de réalisation ; rien pour lui n'était insurmontable, comme il l'a bientôt montré avec *Conte démoniaque* (L'Association, 1995), 300 pages étourdissantes en direct des enfers, marquées par la Bible, Dante, Milton et Lautréamont [1] ; grand lecteur, ne reconnaissait-il pas la bibliothèque de Beaubourg comme son jardin de prédilection ? Cette œuvre monumentale fut la pierre angulaire de l'exposition « Anges & Démons » présentée en 1995 au Centre national de la bande dessinée et de l'image, à Angoulême.

Dans *Faune ou l'histoire d'un immoral*, paru chez Amok la même année, empreint aussi de mythologie comme pouvait l'envisager Pasolini, Aristophane explore les confins de la morale et s'interroge s'il faut accepter Dieu ou non.

Ne voulant pas privilégier les légendes à l'exclusion de la perception du monde qui l'entoure, il dessine *Les Sœurs Zabîme* (parues en 1996 aux éditions Ego comme x, animées par son condisciple Loïc Néhou) où il décrit, lui l'enfant des îles, les pérégrinations de ces petites filles le temps d'une journée ordinaire, certes, mais riche en événements mémorables, une évocation d'un paradis perdu, avec un souci aigu de rendre les ambiances et les comportements avec la plus grande justesse (les attitudes des enfants, tant physiques que morales, sont rendues comme jamais), sans une once de mièvrerie ; une façon de décrire la vie, tout simplement, une invitation au bonheur. Un pur chef-d'œuvre.

L'essentiel de l'œuvre publiée d'Aristophane tient dans ces quelques années, où parut aussi un livre pour enfants chez Casterman, *Tu rêves Lili*, et durant lesquelles il collabora aux revues *Au fil du Nil*, *Le Lézard*, *Lapin* et *Le Cheval sans tête* (« Samson Crow », une histoire inachevée aux allures de blues située dans le Deep South américain) ainsi qu'au collectif *Avoir 20 ans en l'An 2000* (éd. Autrement), avant de s'éclipser doucement, quittant Paris pour un village du Poitou, avec un désir de gagner plus d'autonomie encore – voire d'autarcie – dans son travail, et plus d'ascétisme encore dans son mode de vie. Il s'était converti à l'hindouisme (quelques récits parus dans *Jade* jusqu'en 1998 laissent transparaître cette évolution mystique), et renia radicalement *Conte démoniaque* et *Faune*, par trop blasphématoires. Depuis quelques années, il n'avait plus montré son travail au grand jour.

Né le 8 janvier 1967 à la Guadeloupe, Aristophane est mort subitement le 11 mai dernier, à 37 ans.

Dominique Hérody

1. Thierry Groensteen a rendu compte de ce livre magistral dans 9e *Art* n° 1, p. 136-137.

Les Sœurs Zabîme, éd. Ego comme x.

COMPTES RENDUS

Lapinot est mort ! Vive Lapinot !

En dépit de l'immensité de son œuvre, la carrière de Lewis Trondheim est plus particulièrement marquée par un petit nombre de titres qui symbolisent et résument sa contribution importante à l'évolution de la bande dessinée française. Tout au début, les dimensions monumentales de *Lapinot et les carottes de Patagonie* avaient indiqué qu'il était homme à entreprendre des grands chantiers, et la réussite artistique de *Slaloms* avait convaincu qu'il était aussi destiné à accomplir de belles choses. Aujourd'hui, alors que plus d'une décennie a passé, cette figure de la nouvelle bande dessinée qu'est devenu Trondheim annonce sa retraite et son désir de mobiliser son énergie pour d'autres accomplissements. *La Vie comme elle vient* semble donc signer la fin d'une ère – ou, peut-être, de plusieurs.

En dépit de ses nombreuses collaborations avec des éditeurs multiples, la série des Lapinot demeure emblématique de Trondheim ; c'est le personnage auquel on l'associe le plus étroitement. Entamée au moment où les labels indépendants prenaient leur essor, avant de faire mouvement (de se vendre, diront certains) vers Dargaud, cette série a longtemps grandi à l'ombre de ses premiers succès. Quand bien même chaque volume, avec son mélange étudié et malicieux de récit de genre et de vie quotidienne, fonctionnait de manière autonome, peu nous ont procuré le même plaisir simple, direct que *Slaloms*, à l'aune duquel l'ensemble doit être jugé.

La Vie comme elle vient, dernier (?) titre de la série, est véritablement le premier à tenir ces promesses, et le meilleur livre que Trondheim ait publié depuis des années. En accompagnant tous ses personnages habituels au long d'une soirée cauchemardesque, au cours de laquelle les relations se défont et les vies sont menacées, Trondheim démontre son impeccable sens du rythme, et sa capacité à mélanger l'humour avec les situations les plus tristes. Tout comme naguère dans *Slaloms*, l'économie narrative est exemplaire de maîtrise, exempte d'éléments superflus mais sans manquer d'aucune précision. L'imprédictibilité du dénouement est savamment entretenue, l'auteur s'ingéniant particulièrement à masquer la tragédie qui va survenir. Quand les choses tournent mal, d'une manière peu fréquente dans les bandes dessinées et surtout dans les séries à succès, c'est un moment à la fois choquant et étrangement émouvant. L'avouerai-je ? c'est même la première fois depuis longtemps qu'une bande dessinée m'a réellement ému.

À la réflexion, les conséquences de la décision prise par Trondheim sont immenses. Avec son pouvoir de se déplacer à travers les époques et les genres, Lapinot était le premier véritable héros de BD postmoderne, le symbole de la réunion improbable entre la sensibilité indépendante de L'Association et la production « industrielle » à la Dargaud. Dans *La Vie comme elle vient*, Trondheim transgresse la règle suprême, il tue le héros; ce qui était inenvisageable dans les époques antérieures (imagine-t-on la mort de Tintin ?) est finalement arrivé.

VENIR À UN ENTERREMENT N'EST PAS FORCÉMENT SE LAMENTER SUR LE DISPARU.
ÇA DEVRAIT PLUTÔT SERVIR À CÉLÉBRER LA VIE.
MOI, JE SUIS D'ACCORD. S'IL ÉTAIT ENCORE LÀ, IL VOUDRAIT SÛREMENT PAS QU'ON SE LAMENTE

Lewis Trondheim, *La Vie comme elle vient*, coll. "Poisson Pilote" © Dargaud.

Est-ce bien sûr ? Plus tôt dans l'album, Lapinot et Nadia évoquent ces tours de lumière temporairement mises en place par les Américains pour remplacer le World Trade Center détruit. C'est le seul élément qui certifie que le monde de Lapinot est aussi notre monde. Mais à la fin, notre héros arrive tout à fait ailleurs. *La Vie comme elle vient* arrive au huitième rang dans la numérotation de la série, mais c'est le dixième volume publié. *L'Accélérateur atomique*, paru l'année dernière, est sensé succéder à cet épisode, donc se passer après. Quand Lapinot devient Spirou – une mutation anticipée par le kiosque à journaux apparaissant à la dernière page de cet album-ci –, il entame une après-vie de bande dessinée, pour découvrir que l'après-vie est, en l'occurrence, le modernisme. Avec cet hommage à Franquin, que l'on peut maintenant replacer dans un contexte élargi, Trondheim établit que le point d'arrivée du héros postmoderne est, en fait, son point de départ, un espace échappant à toute temporalité, où le héros ne meurt jamais et revient inlassablement pour vivre de nouvelles aventures. Ainsi le cercle s'est-il refermé, et l'opposition entre les conquêtes de l'édition indépendante et l'héritage de l'industrie de la BD semble suturée. C'est une trouvaille d'envergure, qui convient à une série de cette nature. L'aboutissement parfait d'une œuvre novatrice.

Bart Beaty
(traduction : Thierry Groensteen)

Lewis Trondheim,
***Lapinot*, vol. 8 :**
***La Vie comme elle vient*,**
Dargaud, "Poisson Pilote"
48 p., couleur,
9,45 €

Les braves gens de Manu Larcenet

Le trait le plus frappant des auteurs de la « nouvelle bande dessinée française », lorsqu'on les compare à leurs homologues anglo-saxons, est leur déconcertante gentillesse. Dans le tome 2 du *Combat ordinaire*, le jeune photographe Marco est souvent au bord des larmes (transcrites par la convention graphique du cerne oculaire qui se brouille). En dépit de la noirceur du monde et de la dureté des temps, rendues par un pinceau sinistre et des ratures expressionnistes, les leçons que nous prodigue la fiction sont que les parents sont fiers de leurs enfants, qui les aiment et les respectent, que les gens qui votent pour l'extrême-droite le font par peur, qu'on peut avoir fait de vilaines choses pendant une guerre mais les regretter toute sa vie, et que le talent finit – vaille que vaille – par être reconnu. Même la maladie d'Alzheimer du père de Marco, ancien ouvrier, est présentée comme émouvante. Il croit être revenu à l'époque de son mariage et dit à sa vénérable mamie d'épouse : « *Tu es si belle quand tu es enceinte.* »
Le problème éthique qui se pose à Marco dans l'album – peut-on être un grand artiste et un pauvre type ? – est lui aussi traité en demi-teinte. Le photographe célèbre avec lequel expose Marco est un hâbleur tonitruant et ordurier, et un sale individu, médisant et hypocrite. Cependant les rapports entre sa personnalité et son art ne sont jamais abordés. Personnalité et talent sont-ils sans relation ? Une ordure peut-elle avoir du génie ? La noirceur du caractère est-elle au contraire un prérequis de l'expression artistique ? Ou bien en est-elle une conséquence, l'artiste explorant les abysses de sa propre personnalité, auquel cas le fait de devenir un monstre serait le prix à payer pour devenir un artiste ? Voilà ce que nous ne saurons jamais et, en somme, l'auteur semble réduire la question à des considérations de savoir-vivre, confortant son message essentiel (il faut être gentil). Il est seulement suggéré que l'infect Fabrice Blanc est un plus grand photographe que Marco ne sera jamais. (Perversement, les portraits au trait représentant les photographies de Marco semblent étayer cette position, car ils sont sans grand intérêt.)
Marco est un personnage de Larcenet typique, en ce qu'il présente un profil anxieux. Mais, ici encore, l'impasse est faite sur les rapports entre les conflits psychiques du jeune photographe et son expression artistique, la fiction se concentrant sur une symptomatologie : colopathie fonctionnelle, crises d'angoisse, abus de substances autorisées (alcool, anxiolytiques) ou non (hashish). C'est cette symptomatologie qui permet un accès à la vérité intérieure du personnage, bien plus que ses interrogations sur son expression artistique, et nous voyons donc, via les procédés graphiques de la BD autobiographique, Marco « s'éclater » en boîte, se saoûler, ou perdre connaissance à la suite d'une forte crise d'angoisse. Cette description de l'artiste en jeune homme fragile (« *Je vais reprendre la psychanalyse... Il y a trop de choses qui clochent...* ») nous ramène du même coup au compassionnel.

Harry Morgan

Manu Larcenet,
***Le Combat ordinaire*, t. 2 :**
Les Quantités négligeables,
Dargaud,
62 p., couleur,
12,60 €

J'AI PAS VIRÉ FACHO !!! JE VEUX JUSTE QUE ÇA CHANGE !!!
MAIS COMMENT TU PEUX PARLER COMME ÇA ?! ET DEVANT ÜMIT ET PABLO, EN PLUS ?!! ET CEUX DE L'ATELIER !
EUX C'EST PAS PAREIL.
ET TU CROIS QUOI ?!! QU'ILS VONT SAUVER LE CHANTIER EN VIRANT LES ÉTRANGERS SAUF TES POTES ?!
C'EST N'IMPORTE QUOI !!!
TA GUEULE !
ME SORS PAS TON DISCOURS DE PARISIEN !
?!!
TU SAIS PLUS COMMENT ÇA SE PASSE ICI ! TU SAIS PLUS COMMENT ON VIT !
VIENS PAS ME DONNER DES LEÇONS CHEZ MOI !!

Manu Larcenet, *Les quantitées négligeables* © Dargaud.

Trash Marsu

L'événement est de taille : pour cette première grande histoire en solo, Winshluss signe avec son *Smart Monkey* une relecture (forcément) irrévérencieuse des théories darwiniennes de l'évolution des espèces et se fait ainsi une place d'honneur dans la prestigieuse collection "Pierre" des éditions Cornélius.
Le *Smart Monkey* pourrait être une réminiscence de son précédent *Pat-Boon*[1] : plutôt gentil, moins stupide que son entourage, mais faible, lâche et soumis à ses pulsions. Tout sauf un héros donc, mais un personnage avec une telle volonté de survie qu'il en devient attachant, sa lâcheté étant ici plutôt une forme de lucidité. En contrepoids à sa faiblesse, Monkey fait plusieurs fois preuve d'une intelligence étonnante, et ce de manières si diverses qu'il résume à lui seul tout un pan du passage de l'animal à l'homme.
Ainsi, il utilise nombre d'éléments de son environnement pour résoudre les différents problèmes auxquels il est confronté : une banane à offrir pour avoir le droit de se soulager sexuellement, un bâton et une ruche en guise d'armes pour lutter contre son prédateur attitré, un mammouth sur le dos duquel il fait bon se déplacer, la neige pour réaliser la première œuvre artistique de l'histoire (un Monkey de neige qui semble lui apporter une grande satisfaction) et enfin le feu qui, maîtrisé, le réhabilite un temps auprès de ses « congénères ».
Tous les indices de cruauté, de bêtise et de pulsions, qui constituent une part conséquente des motifs habituels de Winshluss, s'intègrent naturellement dans cette époque et en ressortent presque *soft*, contextualisés ici dans un univers sauvage qui ne se cache pas derrière les apparats de la civilisation. Chaque personnage étant maillon constitutif de la chaîne alimentaire, la course-poursuite entre prédateurs et proies est le leitmotiv de tout l'album. Cet aspect cartoonesque, bien connu des amateurs de Winshluss, se retrouve évidemment dans l'ahurissante étendue de la gamme d'expressions que l'auteur sait si brillamment apposer à ses personnages, même non-humains, leur donnant ainsi une extraordinaire vitalité. Ce sont essentiellement des mimiques liées à la peur, à la colère et à la douleur, mais aussi à la nonchalance ou au plaisir (gustatif et sexuel). Elles confèrent aux animaux une résonance très humaine, et *vice versa*. Le héros de l'épilogue (après une ellipse de plusieurs milliers d'années qui nous ramène à la fin du XIXe siècle) évoque ainsi nettement le physique de

notre premier personnage, détail lourdement appuyé lors d'un final rendant implacable la logique d'un album qui se joue ainsi des distances temporelles. Impossible enfin de ne pas mentionner l'importance de l'hommage fait à Franquin et à son étrange créature : le marsupilami. L'aspect de Monkey évoque en effet lui aussi une sorte de gentil singe, mais qui ressemble finalement plus à une peluche qu'à un animal réel. Sa manière de séduire, mais surtout le jeu de prédation qui l'oppose au tigre à dents de sabre (qui n'est pas sans rappeler le jaguar du *Nid des Marsupilamis*[2]), ne sont ni plus ni moins qu'une série de variations sur nombre de scènes des aventures de l'animal à longue queue. Avec cet album d'une saisissante maturité, Winshluss traverse ainsi les âges de deux histoires : celles de l'Homme et de la bande dessinée.

Alexandre Balcaen

1. Winshluss, *Pat Boon*, éd. L'Association, 2001.
2. André Franquin, *Le Nid des Marsupilami*, éd. Dupuis, 1960.

Winshluss, *Smart Monkey*, "Pierre" © Cornélius.

Winshluss,
Smart Monkey,
Cornélius, coll. "Pierre"
104 p., n. et b.,
18 €

Le guide du routard galactique

Quelle mouche a donc piqué Frederik Peeters ? Après *Pilules bleues*, dans lequel il relatait sur le mode autobiographique un quotidien marqué par la maladie de sa compagne, le voici qui se lançait avec *Lupus* dans une série « à personnage », appartenant qui plus est au registre de la science-fiction, tournant ainsi le dos à quinze ans de remise en question de la bande dessinée *mainstream* par l'édition alternative ! La contradiction n'est heureusement qu'apparente. Fidèle à la petite maison suisse Atrabile, l'éditeur de ses débuts, Peeters élabore peu à peu avec *Lupus* une œuvre attachante, plaçant les atermoiements de ses jeunes héros au cœur d'un récit volontairement pauvre en péripéties, refusant les facilités d'une structure narrative pré-établie. À la fin du premier volume, nous avions ainsi laissé Lupus en compagnie de la troublante Sanaa, fuyant la planète Norad à la mort de leur ami Tony, soudainement victime d'un limier lancé sur les traces de la jeune femme. Cette dernière, rencontrée par hasard dans un bar, est en effet la fille en fugue d'un grand concessionnaire minier. Dans le feu de l'action, Lupus abat le tueur, puis, traumatisés par un drame auquel rien ne les avait préparés, les deux jeunes gens atterrissent sur une planète voisine, entièrement conçue pour les personnes âgées. Là, ils trouvent refuge dans un village isolé, occupé par une population hétéroclite de marginaux ayant tourné le dos à la société.

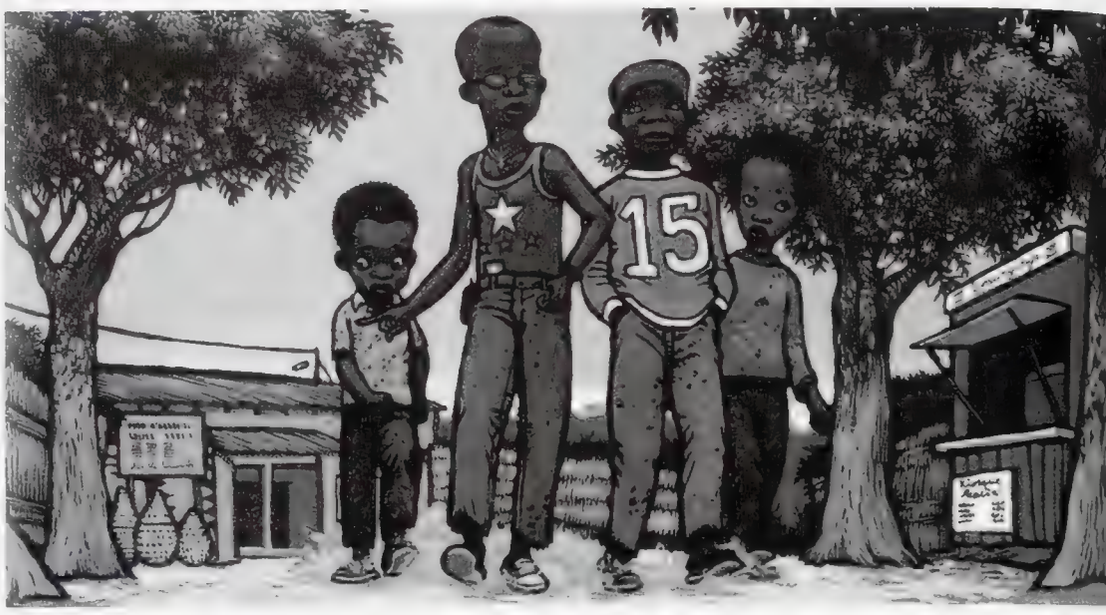
Ce second volume se présente comme une respiration, « une parenthèse de calme et de bonheur », dixit Lupus, en attendant que celui-ci soit rattrapé par les funestes événements qui l'ont amené à prendre la fuite. Au contact de vieux routiers de la clandestinité, le « gosse de riche » se remet doucement de la mort de son ami, et laisse mûrir son attirance pour Sanaa. Loin des canons du *space opera*, c'est plutôt à une odyssée intime que nous convie Peeters, qui paye ici son tribut à la culture populaire de son enfance – *Star Wars* en particulier –, tout en tirant les leçons de l'expérience autobiographique. *Lupus* s'affirme en effet comme une sorte « d'autofiction », qui semble mélanger harmonieusement certaines expériences personnelles de l'auteur avec la liberté offerte par le registre de la SF. La narration à la première personne ainsi qu'un découpage collant au plus près au point de vue de Lupus – faisant notamment surgir des images mentales –, permettent en outre de pénétrer profondément dans l'intimité du personnage principal, qui apparaît comme une projection de Peeters. Du coup, des situations aux dialogues, tout sonne formidablement juste : le récit de l'enfance choyée de Lupus, son rapport aux produits psychotropes et surtout sa relation distendue avec Tony, portrait craché d'un ami aperçu dans *Pilules bleues*. Même lorsqu'il s'aventure sur des terrains que l'on devine plus proches du fantasme, Peeters reste crédible, comme dans sa description d'un microcosme autogéré par des survivants des grands combats idéologiques, tout droit sorti de la mythologie du routard. Au final, Lupus restitue parfaitement les sensations du voyage hors des sentiers battus, de rencontres imprévues en découverte d'espaces vierges, porté en outre par une forme brillante. Peeters transforme ici avec succès l'essai de *Pilules bleues*, et s'affirme à 30 ans comme un auteur avec lequel il faut désormais compter.

Julien Bastide

Frederik Peeters, *Lupus*, vol. 2, Atrabile, 96 p., n. et b., 17 €

Frederik Peeters, *Lupus*, vol. 2 © Atrabile.

Le massacre des innocents



Stassen, *Les Enfants*, "Aire Libre" © Dupuis.

Il y a Mongol, qui dialogue avec les mouches, les cafards, les chats et les chiens, à défaut de parvenir à parler aux humains. Puis Angel, qui souffre de violents mots de tête, séquelle d'un traumatisme profond. Airbus, enfin, qui se plaint de devoir participer à de méprisables activités de vannerie avec les autres orphelins africains. Domino, celui qu'on croyait mort et qui prétend être revenu du Canada pour « *saluer ses vieux amis* » ; il use souvent de l'expression « *les enfants* » lorsqu'il s'adresse aux susnommés. La différence d'âge a beau être minime, on voit tout de suite ce qui distingue un grand d'un petit : fumer, posséder un téléphone portable, tout savoir, jusqu'à la couleur des excréments des blancs. On comprend que la belle suédoise fasse pâle figure et doive se résigner à laisser les enfants partir se balader avec le nouveau venu plutôt que de s'adonner aux activités proposées par son centre d'accueil.

Le sujet du livre ne porte pas sur une histoire de gamins qui s'engagent par désœuvrement dans la délinquance ou le crime : le degré d'implication des enfants dans les événements qui seront évoqués ne sera d'ailleurs pas connu. Ce qui frappe, c'est l'absence d'accent moralisateur et même de jugement dans un livre pourtant traversé par un questionnement sur la culpabilité ou son ambigu contraire. Dès la première planche, avant même les personnages, apparaît un nom d'ONG : « Save the innocent ». Et le récit se clôt sur une phrase qui parle de l'innocence des enfants, qui n'a d'égal que leur méchanceté.

Cette maxime tire le livre vers une évocation universelle de l'enfance, que semblerait corroborer le fait que le cadre spatio-temporel de l'action ne soit jamais nommé.

Ce dernier est pourtant décisif, au point de propulser l'histoire dans une autre dimension.

S'il est tu, c'est que Stassen laisse une place à l'intelligence de son lecteur en s'assurant de son active collaboration par un travail d'interprétation point trop difficile. De fait, même sans connaître *Deogratias*, le précédent livre de l'auteur, qui pourrait situer *Les Enfants* ailleurs que dans la région des grands lacs ? Il est vrai que la concomitance entre sa date de publication et la « célébration » par les médias du 10e anniversaire du génocide rwandais offrait un indice précieux.

À la lumière de l'Histoire, la lecture s'en trouve radicalement changée. La colline qui semble faire office de frontière dans la première image, et qui pourrait signifier que l'action se déroule non au Rwanda mais au Burundi voisin, laisse passer le terrifiant bruit du canon. Ni les combats, ni les pillages, ni les massacres ne sont montrés. La violence, généralement absente de l'image, sera insufflée par le lecteur lui-même qui projette ce qu'il sait du réel sur ce qu'il voit de la fiction. Cette participation n'a aucun caractère subjectif, elle est induite par l'auteur, intégrée dans le processus même de création. Il suffit de montrer par deux fois une vitre brisée pour induire une proximité du danger qui remplit d'effroi. Quant à l'horreur, quand on ne la devine pas refoulée chez les enfants, on la perçoit à travers la conversation des adultes, noirs pour la plupart.

Car les blancs ont presque tous déserté le pays. Restent celui que l'on nomme « Le Belge » dont on dit qu'il aime les enfants, sans doute un peu trop, et la blonde Anika, contrainte de mettre fin à sa mission humanitaire. Ces individus, au mieux inutiles, au pire pédophiles, existent par eux-mêmes, et c'est heureux. Mais ils symbolisent tout autant la puissance coloniale ou la communauté internationale, l'une fautive par ses actions, l'autre par son impuissance.

Stassen donne des blancs une image peu reluisante, sans nécessairement adhérer aux reproches adressés par les personnages. Car sous couvert d'un discours aux accents tiers-mondistes qui ne sert plus désormais qu'à exonérer les populations locales de leur propre responsabilité, les propos se teintent parfois de relents racistes, avec un noir « qui est naturellement doux et fraternel » et un blanc « dur et égoïste ».

Faut-il donc désespérer de l'humanité ? Sans doute pas, même si Stassen multiplie les indices qui pourraient le laisser croire. En dehors du fait qu'il se refuse à faire de ses personnages des monstres, il suffit que s'échangent une parole et un geste bienveillants pour perturber un discours qui voudrait s'afficher comme résolument pessimiste.

Évariste Blanchet

Stassen,
Les Enfants,
Dupuis, "Aire Libre",
80 p., couleur,
12,95 €

Fragiles correspondances

Une précision s'impose d'emblée à propos de l'album *Correspondances*, paru chez Albin Michel. Cet opus collectif, réunissant des auteurs aux démarches fort variées, résulte d'une commande, ce qui lui confère un caractère plutôt disparate. Il s'agissait pour Max Cabanes, Jean-Claude Denis associé au tandem Dupuy-Berberian et Jean-Louis Tripp de réaliser, pour le compte de la société de transport du grand Toulouse (Tisséo-SMTC), un projet de bande dessinée qui souligne l'implantation de trois nouvelles stations de métro dans le prolongement de l'une des lignes existantes. Au final, on obtient trois histoires de quinze planches qui ont en commun le fait d'être localisées au sein de l'agglomération toulousaine ; chacune d'entre elles porte également en titre le nom de l'une de ces nouvelles stations (Roseraie, Argoulets et Balma-Gramont), qu'elles mettent d'ailleurs en scène de manière essentiellement accessoire. À part ces contraintes, du reste minimales, les auteurs avaient carte blanche pour traiter leur propre contribution de la façon dont ils l'entendaient.

D'un intérêt inégal, les récits des auteurs pressentis rendent néanmoins justice à leur façon respective de faire de la bande dessinée. On veut dire par là qu'on a affaire ici à un travail d'une indéniable qualité. Toutefois, c'est la contribution de Jean-Louis Tripp qui apparaît à nos yeux comme la plus remarquable (elle ouvre d'ailleurs l'album).

Dans son travail récent, Tripp aime à regarder les choses d'en haut, depuis le ciel ; c'est un peu comme s'il avait besoin de prendre de la distance face au monde en tant que tel et face à son art. Il offre ici un avatar tout à fait convaincant de ce jeu de points de vue oscillant entre macro- et microvision, ce qui lui permet d'aborder avec finesse et sensibilité les zones d'inconfort moral qui se creusent fatalement dans la vie d'une personne, comme tout ce qui tourne autour des petits secrets ou des grands mystères à soi-même informulés, de la sensation aussi des choses qui s'abîment lentement sans que vienne le vertige, mais qui, au bout du compte, provoquent d'énormes bouleversements.

Dans « Station Roseraie », le personnage central – en rupture totale d'avec la société – évoquant dans un long monologue rétrospectif cette période coïncidant avec la quarantaine où s'est imposé à lui le plus sévère et lucide bilan de vie, parle de « *comptes intimes à solder* ». La clé des renoncements drastiques auxquels il a décidé de se contraindre est la pure contemplation des temps morts de la vie et l'écoute hyperattentive des moindres frémissements de la nature, toutes choses qui le mènent à l'observation d'incidents inopinés comme l'hybridation d'un charme avec un pin au cœur même de son territoire d'adoption, un terrain vague sis à deux pas du périphérique. Ce phénomène d'une grande singularité, qui a valeur de symbole, concentre à lui seul tout le potentiel reviviscent de cet homme revenu de tout, comme aussi le plaisir immense d'un dessinateur succombant sans la moindre retenue à la joie des lignes et des formes entremêlées dans un graphisme exceptionnellement généreux et libre.

De son côté et sur un ton plus léger, « Station Argoulets », l'histoire de Max Cabanes, joue délibérément et joyialement sur la couleur locale, en exploitant de façon faussement naïve mais parfaitement amusée les saveurs inattendues du cassoulet et la musicalité pas moins goûteuse des accents et argots toulousains, incarnée à travers des personnages de pure fantaisie. Mais la beauté de son histoire tient surtout dans son évocation des architectures et paysages de Toulouse et de ses environs, coloriés de manière aussi extravagante qu'audacieuse.

En fin d'album, « Station Balma-Gramont », de Jean-Claude Denis et Dupuy-Berberian, s'attarde sur les déboires d'un fêtard de circonstance égaré en pleine nuit aux abords de la station de métro du même nom. Son ivresse lui en fera voir de toutes les couleurs (c'est le cas de le dire, Dupuy-Berberian s'étant vraiment surpassés sur ce plan) avant de retrouver le calme et le réconfort d'un *happy end*. Bien que cette histoire contienne un certain élément d'intrigue qu'il vaut mieux ne pas dévoiler ici, elle fait pâle figure comparée aux deux autres de cet album, sans doute à cause de son caractère par trop convenu et prévisible.

Jacques Samson

Collectif,
Correspondances,
Albin Michel,
48 p., couleur,
13,90 €

DURANT CETTE PÉRIODE, JE M'ÉTAIS POUR AINSI DIRE RETIRÉ EN MOI-MÊME, ANDRÉ ET SYLVIE ÉTANT LES SEULES PERSONNES QUE JE M'AUTORISAIS À FRÉQUENTER ...
LE FAIT D'EN ÊTRE ARRIVÉ LÀ : VIVRE EN SAUVAGE DANS UN BOSQUET GRAND COMME LA MOITIÉ D'UN TERRAIN DE RUGBY ET COINCÉ CONTRE L'AUTO-ROUTE ...
M'INCITAIT À PENSER QUE J'AVAIS QUELQUES COMPTES INTIMES À SOLDER AVEC LE TYPE DONT JE VOYAIS LA TÊTE DANS LE MIROIR ...

Jean-Louis Tripp, « Station Roseraie », *Correspondances* © Albin Michel.

Poétique du fragment

Trois ans après *Kyôto-Béziers*[1], récit d'une correspondance entre Pierre Duba, resté en France, et son ami et collaborateur privilégié Daniel Jeanneteau, *À Kyôto* est l'histoire fragmentée de la confrontation de ces deux intimes à l'altérité japonaise. Après trois mois de séjour partagé, le questionnement inéluctable : que raconter ? Pierre Duba opte pour un jeu d'échos entre témoignages de vie réelle et relents de vie rêvée, souvenirs et mythes ancestraux, afin de recréer la musique intérieure qui vibre au sein de chaque voyageur.

Découvrir une civilisation, c'est se confronter à un nouveau rapport au temps. Ici, il s'étend et se resserre au gré des images, des déplacements. Avec la sensation d'ouvrir le récit comme on se réveillerait d'un songe et de le conclure comme on s'y enfoncerait à nouveau, cette histoire, dilatée tel un voyage à la durée incertaine, pourrait embrasser un séjour de trois mois aussi bien qu'une simple journée. Pas d'impression de structure et pourtant... Chaque phrase, témoin d'un souvenir, d'une sensation, d'un dialogue, trouve son écho quelque part plus avant dans le fil de l'histoire.

« *D'où me vient cette image ?* », se demande l'auteur. La logique de l'évocation prend ici tout son sens : l'imagination du lecteur est d'autant plus sollicitée que tout le système visuel et narratif est fait d'allusions et de résonances. Ainsi cette image, « *des seins sortant de la pierre, murée vivante* », dont on ne sait trop d'où elle surgit, nous renvoie-t-elle à une légende albanaise, lue dans un recueil de nouvelles de Marguerite Yourcenar[2] et illustrée ici par Duba. Celui-ci nous prouve une nouvelle fois, après *Quelqu'un va venir*[3], son étonnante capacité à magnifier par l'ellipse narrative et une peinture quasi abstraite un texte littéraire. Il nous rappelle également, s'engageant dans la réécriture graphique d'une légende ancestrale japonaise[4], à quel point le voyage provoque immanquablement une sensibilité nouvelle pour la mythologie, en ce qu'elle nous renvoie aux questionnements immuables de l'humanité. Après l'avancée considérable qu'a été *Quelqu'un va venir* dans le travail de Duba, ce nouvel ouvrage en couleurs confirme, par l'extraordinaire diversité du dessin et l'importance des atmosphères, la liberté sans entrave d'un auteur en réinvention permanente.

Lire *À Kyôto*, c'est finalement se confronter à l'expérience de l'égarement. Il convient alors d'accepter de jouer le jeu de l'immersion sensorielle totale à laquelle l'auteur nous convie. Buée, fumée, nuage et brume incitent à la plongée dans une ambiance onirique et contemplative à laquelle même l'esthétique des mots participe. Rarement leur intégration à l'image a été d'une telle douceur, d'une telle évidence et d'une telle fluidité. Écrivant au pinceau (« *Il est un peu japonais* » nous rappelle la préface), Duba se sépare de la ponctuation et réinvente un rythme littéraire en travaillant sur la disposition, les typographies et les couleurs, offrant aux mots une texture si sensuelle que l'on croirait les entendre. Un « *écoute* », inscrit tout seul au début d'une séquence au milieu de la forêt, incite à chercher au cœur des arbres la respiration qui s'en dégage. Ainsi le texte, sorte d'entrelacement de voix *off* dont on ne sait trop d'où elles proviennent, parvient à faire résonner cet ensemble d'instants saisis en un grand tout contemplatif, porté par les images-poèmes ramenées de cet ailleurs lointain, Kyôto.

Alexandre Balcaen

1. Pierre Duba et Daniel Jeanneteau, *Kyôto-Béziers*, 6 Pieds sous terre, 2001.
2. Marguerite Yourcenar, *Le Lait de la mort* dans *Nouvelles Orientales*, Gallimard, 1978.
3. Pierre Duba d'après Jon Fosse, *Quelqu'un va venir*, 6 Pieds sous terre, coll. "Blanche", 2002.
4. La légende d'Izanagi.

Pierre Duba, *À Kyôto* © 6 Pieds sous terre.

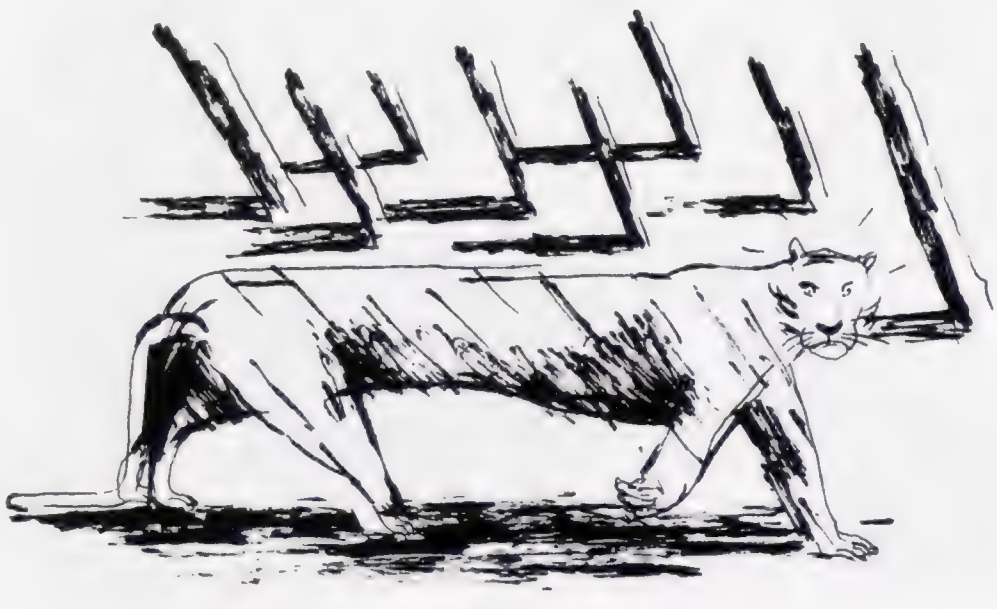
Pierre Duba,
À Kyôto,
6 Pieds sous terre,
144 .p., couleur,
27 €

Rencontre avec le tigre

C'est une histoire simple, façon *Pierre et le loup*. Simple, mais déroutante. D'abord par son titre : *Les lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais*. Ces mots constituent le début d'une phrase qui figure au complet à la page 55 : « *Les lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais absents, sont d'une pesanteur accablante* ». Pourquoi sont-ils absents, les gens ? Parce que leur village est terrorisé par un tigre. Au début, ils font la fête, dansent et boivent, insoucieux du danger. Mais quand les morts commencent à s'additionner, ils se décident, couteau à la main, à aller braver le tigre dans la forêt toute proche, son domaine, où les arbres portent les marques de ses griffes comme des scarifications.
Déroutante, l'histoire l'est aussi parce que la chronologie en est difficile à démêler. Ainsi, dans les premières pages, une femme, Emma, reste cloîtrée chez elle parce que le mangeur d'hommes lui a ravi son enfant. Or c'est plus loin qu'on le voit, le tigre, s'introduire par la fenêtre au sein même de la maternité, dans la salle d'accouchement. Mais est-ce bien Emma qui est en train d'y donner la vie ? Le lecteur ne peut en décider. Les péripéties semblent toutes participer d'un éternel présent. À la page 8, le tigre crache des pièces provenant d'un puzzle, lequel pourrait bien représenter, métaphoriquement, l'album même dont s'amorce la lecture.
En tout cas, il ne s'agira pas ici d'une intrigue. La narration n'est pas linéaire et ne conduit à aucune conclusion. Non, ce livre, signé d'un jeune auteur grec formé à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles, n'explique rien, il propose quelque chose de différent, et de rare : une expérience poétique, une traversée de l'espace, du silence, de la peur et de rythmes contrastés. L'espace obéit ici aux lois de l'idée, non à la topographie ; on passe sans transition de la maison à la forêt, de la forêt aux marécages, des marécages à la place du village. Le silence est entretenu par un texte parcimonieux, bribes de dialogues et brèves interventions d'un narrateur anonyme. La peur, la solitude, l'angoisse, le délaissement, l'attente, la fascination : tels sont les sentiments qu'Ilan Manouach cerne au plus près, avec sa ligne fragile, féminine, ses dessins comme inachevés, ces ruptures inattendues introduites par des touches d'humour et des jeux sur le cadre ou la séquence. Quant aux rythmes, ils sont au moins deux : celui, presque immobile, d'un récit qui, procédant par variations sur le thème, semble faire du sur-place. Et celui, hypnotique, saccadé, de tant de planches qui consistent en démultiplication d'un motif unique – fûts d'arbre, corps d'homme ou de félin –, variations plastiques, effets de sérialité où font événement la moindre addition/apparition ou soustraction/disparition, le plus infime déplacement. Comme le musicien de jazz accompli qu'il est par ailleurs, Manouach développe des lignes mélodiques, des accords, des ruptures, et ne dédaigne pas l'improvisation.
Cette accumulation de plages musicales fait un livre tout de mystère, au charme puissant, d'une profonde originalité. La Cinquième Couche doit rééditer incessamment *La Mort du cycliste*, premier livre que Manouach avait autoproduit et qui n'avait connu qu'une diffusion confidentielle. On attend avec impatience les prochaines livraisons de cet auteur qui, à vingt-quatre ans, compte dès à présent parmi les nouveaux venus les plus prometteurs de ce début de siècle.

Thierry Groensteen

Ilan Manouach,
Les lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais,
La Cinquième Couche,
Bruxelles,
80 p., n. et b.,
18 €



Ilan Manouach, *Les Lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais* © La Cinquième Couche.

Haro sur le roi

King est une biographie non officielle du pasteur Martin Luther King Jr. Venu d'Amérique, le terme « non officiel » désigne un type de biographie réalisé sans l'accord ni la collaboration du biographé ou de ses ayant-droit. Inévitablement, le lecteur s'attend à apprendre quelques détails croustillants soigneusement tenus à l'écart des biographies officielles.
Ho Che Anderson s'est attaqué à la vie de Martin Luther King Jr., leader du mouvement pour les droits civiques des noirs américains. On n'est jamais neutre par rapport à un tel sujet, et autant mentionner d'entrée de jeu que l'auteur est lui-même Américain et noir. Ses premiers travaux ont paru dans la première moitié des années 1990 : un thriller érotique, *I Wanna Be Your Dog*, un one-shot sur les émeutes de Los Angeles de 1993, *Black Dogs*, et deux romans graphiques, *Young Hoods in Love* et le premier volume de *King*, ambitieux projet qu'il mettra dix ans à mener à terme.
Pour un Américain, noir de surcroît, Martin Luther King est un peu l'équivalent moderne d'un saint patron, un Jésus-Christ de l'anti-racisme. Les biographies non officielles – et celle d'Anderson ne fait pas exception – rappellent donc que l'intéressé n'était justement pas un saint, qu'il aimait bien les femmes et la bonne chère, et qu'il a eu comme tout le monde ses moments de doute.
King se compose de trois livres. Le premier traite des années d'apprentissage et des premières actions de Luther King, dont le boycott des bus de Montgomery, en Alabama. Il se clôt sur une première tentative d'assassinat en 1960. Le second livre couvre la période allant jusqu'à la marche sur Washington en 1963 et le célèbre discours « I have a dream ». Le troisième livre montre la radicalisation d'une partie du mouvement noir et l'assassinat de Martin Luther King à Memphis le 4 avril 1968. Si le lecteur américain est forcément ici en terrain connu, il n'en va malheureusement pas de même pour son homologue européen, et les choix narratifs et esthétiques d'Ho Che Anderson ne rendent pas l'abord de cette biographie plus facile, loin de là.
On parle beaucoup, dans *King*, des dialogues entre des gens que l'on a du mal à distinguer les uns des autres, et pour cause : Anderson commence son triptyque à une époque où il subit encore lourdement l'influence graphique de David Lloyd, période *V pour Vendetta*. Tout le premier volume de *King* et une partie du second est donc dessiné dans un style tout de noirs et de blancs austères, aux contrastes poussés à l'extrême. Dans le second tome apparaissent des pages en couleurs, qui deviennent majoritaires dans le troisième tome.
Faut-il voir dans ce passage d'un noir et blanc contrasté à un univers coloré une métaphore du passage de l'univers ségrégationniste du début à un monde plus complexe ne se réduisant pas à des oppositions de noir et de blanc ? C'est possible, mais on aimerait être sûr que la métaphore est intentionnelle, et pas seulement le résultat involontairement heureux d'une interruption de plusieurs années dans la réalisation de la bande qui a pour résultat un télescopage de l'ancien style d'Anderson et de son nouveau style.
Il se dégage des partis pris graphiques d'Anderson une froideur certaine dont l'humanité du personnage principal a bien du mal à émerger. Paradoxalement, ce qui frappe le plus dans ce style « documentaire filmé au caméscope », ce sont les interviews d'anonymes et les scènes de vie quotidienne qui ponctuent les différents « actes » de la tragédie *King*, comme les choeurs de la dramaturgie grecque. L'aspect « collage » de ces séquences leur confère une grande force.
Il est dommage qu'Anderson ne se soit pas plus appuyé, pour cette biographie non-officielle à des techniques et une narration non-conventionnelles. *King* n'est pas un chef-d'œuvre, mais c'est une étape dans la carrière d'un auteur que la difficulté ne rebute pas. Attendons la suite…

Jean-Paul Jennequin

Ho Che Anderson,
***King*,**
EP éditions,
3 volumes,
17 € chaque.

Ho Che Anderson, *King* © EP éditions.

Paul Cox : un univers enchanté

À l'âge de quarante-cinq ans, Paul Cox s'est offert un cadeau comme peu d'artistes en ont eu le culot et le privilège. Avec la complicité active des éditions du Seuil – l'équipe de Jacques Binzstock[1] n'est jamais en reste quand il s'agit de produire des livres différents et novateurs – et le soutien du Conseil général du Val de Marne, il a lui-même conçu et maquetté un ouvrage de trois cents pages qui présente l'ensemble de ses travaux et de ses expérimentations.

Pur bonheur que cette anthologie, où se côtoient peintures grands formats (photographiées dans l'« atelier des champs » en Bourgogne), extraits de livres illustrés, affiches, couvertures de CD, jeux de construction ou de société, scénographies, alphabets inventés, lithographies, et quantité de recherches inédites sur les formes, les rythmes, les couleurs. Livre inclassable, donc, comme Paul Cox lui-même, lui qui se meut avec aisance entre les supports nobles et humbles, le livre jeunesse et le livre d'artiste, le sérieux et l'humour, les mondes de la bande dessinée (il n'en fait pas vraiment, mais ne dédaigne pas de signer un hommage à Töpffer, ni de détourner la *Laitière* de Vermeer pour en tirer une planche résolument oubapienne), de l'illustration et de l'art contemporain, en se riant des clivages, en étant partout comme chez lui.

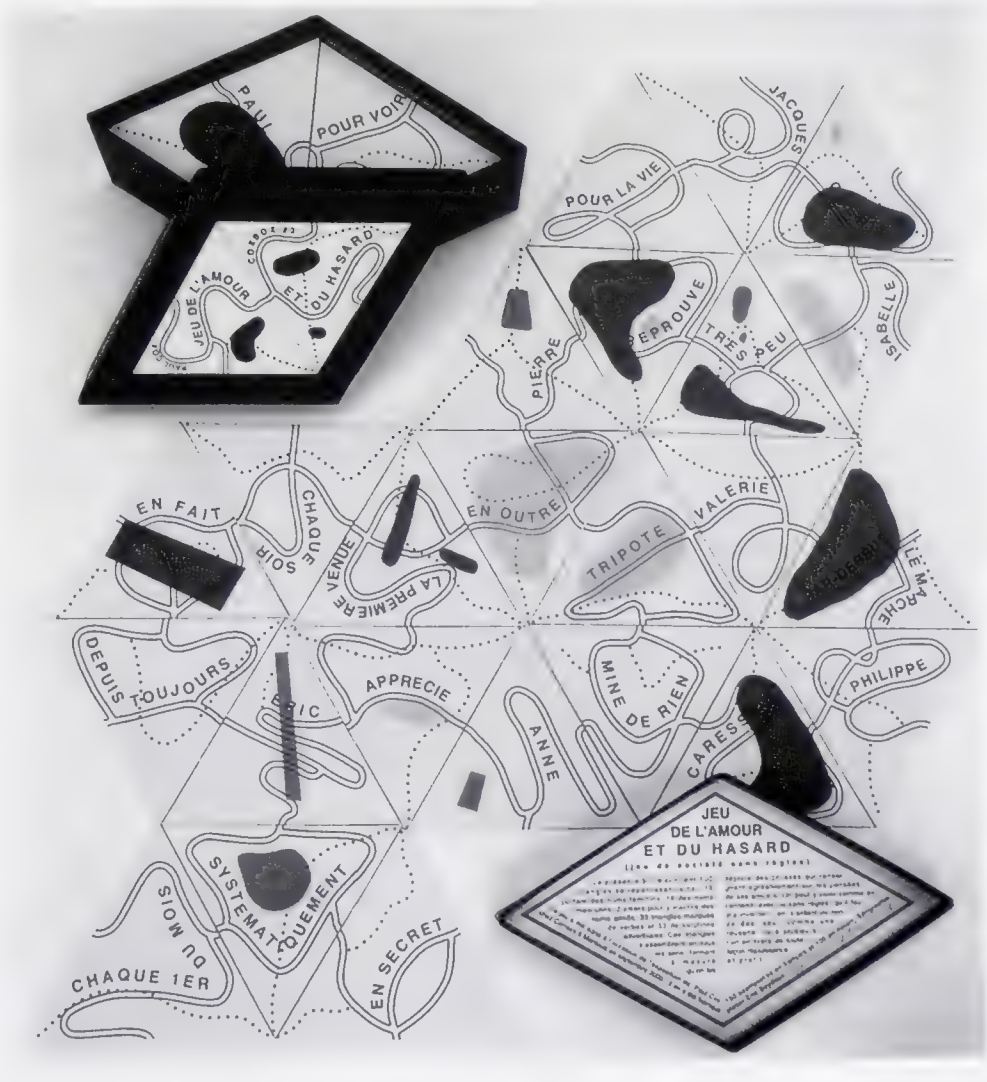
Le grand public n'a pas pu ne pas remarquer les dessins animés réalisés à partir de l'univers de Cox par Millimages, qu'on a vus sur France 3 en 2001. Il est peut-être familier du personnage d'Archibald le Koala, qui a vécu cinq aventures chez Albin Michel Jeunesse, dans la tradition de Jean de Brunhoff. Ou alors il se souviendra de l'un ou l'autre de ces livres étranges : *Animaux* (Seuil Jeunesse, 1997), qui ne comportait pas de koala, ni de zèbre ou de singe, mais seulement des formes abstraites ; *Histoire de l'art* (Seuil Jeunesse, 1999), dans lequel un pinceau magique rendait vivant tout ce qu'il peignait ; *Ces nains portent quoi ???* (Seuil Jeunesse, 2001), facétieux imagier pour les tout petits ; *Cependant...* (Seuil Jeunesse, 2002), suite de cent vingt instantanés synchrones, décrivant le monde à un instant T ; ou encore *Mon amour* (Gallimard - Le Sourire qui mord, 1992, réédition Seuil Jeunesse, 2003), variations sur les efforts insensés d'un homme qui veut attirer sur lui l'attention d'une belle.

À les prendre séparément, les livres de Cox peuvent déconcerter, peut-être même en irriter certains. Resitués dans la démarche d'ensemble de l'artiste, ils font œuvre, et l'on perçoit mieux les enjeux d'une recherche au caractère profondément systématique. Cox est un homme d'obsessions, il privilégie les créations sérielles et ne quitte pas une idée qu'il ne l'ait épuisée. Ne signait-il pas, dès 1999, ses *Œuvres romanesques complètes* (Franck Bordes éd.) ? En feuilletant ce *Coxcodex 1*, on songe tour à tour à Léger, Vasarely, Dubuffet, Arp, on perçoit des échos de Marchel Duchamp (pour les jeux de mots) et des surréalistes belges (Broodthaers), on se sent dans les parages d'un Benoît Jacques ou d'un Jochen Gerner. Ce qui donne à l'univers de Cox une tonalité à nulle autre pareille, c'est probablement la naïveté assumée d'un imaginaire qui emprunte aux contes de fées. L'art contemporain manque singulièrement de princesses dont on puisse tomber amoureux. C'est en quoi l'art de Cox nous est précieux[2].

Thierry Groensteen

1. Nous nous étions entretenus avec lui dans *9e Art* n° 5.
2. Et c'est pourquoi, aussi, on peut regretter le pédantisme d'une partie des textes qui accompagnent ce magnifique ouvrage.

Paul Cox,
Coxcodex 1,
Seuil,
300 p., couleur,
50 €



Paul Cox, *Jeu de l'amour et du hasard*, 2000, éd. Coxbox.

Une remarquable partition

Longtemps après *Billie Holiday* (Casterman, 1991), album mémorable qui reste l'une des plus belles réussites du genre biographique et musical, Carlos Sampayo, l'Argentin aux ritournelles plein la tête, fait cette fois tandem avec Igort, l'Italien élégantissime, dans un projet ciblant Fats Waller, le célèbre pianiste américain des années trente et quarante, dont il nous est offert ici le coup d'envoi de ce qui s'annonce comme une histoire au long parcours.
Il est sans doute trop tôt pour se faire une idée vraiment précise de ce qui se met progressivement en place dans ce premier tome, intitulé *Fats Waller, La voix de son maître* (Casterman, 2004). La raison en est que le récit, avançant sur plusieurs plans et en plusieurs lieux en même temps, façonne une construction dédaléenne qui demeure sous certains aspects encore peu intelligible. Cependant, il est déjà évident que les événements de la vie de Fats Waller ne sont pas saisis dans une perspective chronologique, mais bien plutôt selon une coupe temporelle transversale intervenant précisément à partir du 13 juin 1937, au même moment que d'autres événements de l'époque appelés à leur servir de caisse de résonance (à moins qu'il ne s'agisse exactement du contraire...). Ainsi, tandis que Fats Waller est montré au piano en train d'enregistrer son fameux succès « I Ain't Got Nobody », aux studio RCA Victor en plein Manhattan, on est témoin d'autres événements plus ou moins importants advenant ailleurs, et dont il est déjà acquis que certains d'entre eux vont à jamais marquer le siècle qui fut aussi, semble insister Sampayo, celui du jazz. Inopinément, la narration fait des bonds dans cette synchronie, prenant tantôt place quelque part en Angleterre, au manoir de Lord Snow, tantôt à Paris, chez le tailleur Stoffa, ou encore à Vienne, de nuit dans un bouge enfumé, mais en conservant partout un seul élément commun : les chansons de Fats Waller diffusées sur des postes de radio ou des tourne-disques, ou le pianiste lui-même jouant ou écoutant sa propre musique.
On aura compris que, pour Sampayo, bien qu'il paraisse indiqué de s'attarder à la vie d'une personne en particulier, il ne saurait être question de raconter *une* histoire ou encore l'*Histoire*, mais bien plutôt *des histoires*. Et que le seul fait de proposer de les raconter suppose de leur trouver des points de convergence ou de correspondance qui maintiennent, à défaut d'une illusoire impression de cohérence ou de linéarité, la précaire sensation d'un fil conducteur ici incarné en une omniprésente narration. Cela explique sans doute l'ironique intrusion des « auteurs » à mi-récit, venant à point nommé dénoncer le travers dans lequel ils seraient (?) momentanément tombés en mettant exagérément en relief maints aspects négatifs de la vie de Waller...
Le caractère foncièrement impressionniste et vraiment très jazzy de la démarche de Sampayo confronte le lecteur à un récit porté, non par les événements ou les personnages eux-mêmes, mais par l'intensité des thèmes dont ils sont les véhicules, en dépit de leur manque de lien ou de leur apparente insignifiance. Ainsi du peintre vendant des tableaux pour se vêtir, du pianiste noir persécuté comme Juif, de l'inconnu traversant l'Europe en quête d'un engagement dans les Brigades Internationales, ou encore de cet immense jazzman souffrant d'une image par trop grotesque, tous ces personnages témoignent à leur façon d'un climat et d'une époque, l'immédiat avant-guerre, qui, parallèlement à la montée de l'antisémitisme européen et à la répression fasciste espagnole, aura connu l'incroyable inventivité et joie de vivre des musiciens de jazz. Bref, autant de faits divers ou contradictoires que la tension syncopée entre destins individuels et mouvance collective cherche à traduire de manière particulièrement sensible.
Une impression forte se dégage de cette histoire remarquablement bien servie par le délicat graphisme quasi sépia d'Igort : celle d'une partition musicale. Ses tempos très remuants, sa pluralité de voix oscillant entre assonance et dissonance et son énergique *ostinato* wallien créent un effet orchestral dont on est encore loin de se lasser.

Jacques Samson

Igort & Sampayo,
***Fats Waller*, t.1 :**
***La Voix de son maître*,**
Casterman, "Un Monde",
56 p., couleur,
13,50 €

Igort & Sampayo, *Fats Waller, La voix de son maître*, "Un Monde" © Casterman.

Cinq est le numéro imparfait

La première impression que donne la lecture de *Number Five* est la désorientation. Nous sommes quelque part, il se passe quelque chose, mais quoi ? À notre arrivée, l'histoire est déjà commencée. Un certain Number Five a enlevé une femme aux allures de poupée russe, Matriochka. Il tue un autre individu, Number Nine, lancé à sa poursuite par Number One.
Petit à petit, les choses s'éclairent. Nous sommes dans le futur. La Terre est désormais dirigée par le conseil Rainbow pour la paix, composé de neuf membres, visage public d'une armée qui a imposé à la planète un ordre drastique : « *la régulation du développement des machines par les citoyens… la limitation du développement des territoires… la protection des espèces vivantes animales… l'interdiction de la vente, de l'achat et de la construction d'armes à feu… et enfin, et surtout, le contrôle démographique sont au cœur des nouvelles lois.* »
Nous voici donc plongés dans un univers futuriste où modernité et archaïsme se mélangent. La forme des continents s'est modifiée. Les espèces animales actuelles ont laissé la place à des hybrides comme les *lionsheep*, improbable illustration du verset de la Bible sur le lion couchant avec l'agneau. Véhicules, styles vestimentaires et architecturaux, tout se mélange. Dans ce décor qui ressemble à une succession de posters d'agence de voyages, le principal protagoniste et sa chérie… font du tourisme. En tout cas, c'est le sentiment que l'on a quand on voit Five et Matriochka pratiquer le farniente dans une vallée de montagne ou sur une plage. Pourtant, la mort rôde, et Five doit éliminer Eight et Six, eux aussi lancés à ses trousses, tandis que Seven choisit de s'éclipser du monde. *Number 5* serait-il une version manga des *Dix petits nègres* ?

Taiyou Matsumoto, *Number 5, "Made in Japan"* © Dargaud-Kana.

La séquence d'ouverture, où le conseil Rainbow délibère tandis qu'à l'autre bout du monde Five, en embuscade, élimine Nine, nous donne une première clé : on se trouve devant une relecture d'une des séquences les plus énigmatiques d'*Arzach*. Il faudrait d'ailleurs parler de réécriture car, à partir de l'œuvre muette de Mœbius, Taiyou Matsumoto élabore un univers littéralement débordant de signes. Non seulement les personnages parlent (beaucoup), mais ils arborent des idéogrammes dont la lecture nous est fort heureusement donnée. Mais attention : en japonais, il est rare qu'un caractère n'ait qu'une seule lecture. Ainsi Number Four, créature gémellaire au sexe incertain, semblant vivre simultanément dans le présent et dans le futur, porte l'idéogramme lu « shi » qui se lit phonétiquement comme le chiffre quatre mais signifie aussi « la mort ».
Dans *Number 5*, les caractères ont nécessairement plusieurs niveaux de lecture. Car le mot anglais *character*, que les Japonais connaissent très bien, signifie à la fois signe et personnage. Matsumoto entreprend de relire, ou de nous donner à relire des personnages. Mais lesquels ? Sans doute ceux qui, dans les années 1960 et 1970, promettaient aux enfants nippons un avenir meilleur. Pour le lecteur japonais, les neuf guerriers rainbows ne peuvent qu'évoquer les neuf cyborgs du manga *Cyborg 009*, de Shotarô Ishinomori, intuition confirmée par l'ouverture du chapitre 5, sorte de générique de série animée au graphisme post-Tezuka digne de la fin des *sixties*. Matsumoto bat les cartes et les redistribue.
Difficile d'épuiser les niveaux de sens de cette histoire, hybride graphique et narratif des bandes dessinées occidentale et orientale. Et plus prosaïquement, on se demande encore, au bout de deux tomes, pourquoi Five s'est rebellé et qui est Matriochka, cette « petite mère » dévorante à l'amour infini. Matsumoto semble avoir délaissé l'exploration du quotidien nippon, au cœur de ses œuvres précédentes. Erreur : cette fois il explore les rêves de ce pays qui, dans sa constitution – rédigée par l'occupant américain – renonçait à la guerre.
Il s'agit de l'article… 9.

Jean-Paul Jennequin

Taiyou Matsumoto,
Number 5,
Dargaud-Kana,
"Made in Japan",
154 p., n. et b. et couleur,
15 €

Une illustration de l'ambigu

Pour le lecteur français, Max, en raison d'une homonymie, s'appela Alphamax. Faut-il voir dans ce pseudonyme ainsi dédoublé le symbole d'une vocation, celle d'un dessinateur dont l'œuvre se place résolument sous le signe de l'ambiguïté ? Le catalan Gisbert Francesc Capdevila, alias Max, est né en 1956. Il est donc de la même génération qu'un Serge Clerc ou qu'un Yves Chaland. Comme ces derniers, il est d'une dizaine d'années plus jeune que Joost Swarte et Ever Meulen. Tous ont en commun d'avoir une carrière qui s'est accomplie aussi bien dans la bande dessinée que dans l'illustration, qu'il s'agisse d'affiches, de pochettes de disques, de brochures publicitaires, de livres illustrés, de logotypes, etc. Cela peut paraître l'indice d'une parenté, mais les différences subsistent.

Tandis que Serge Clerc se révélait surtout un émule doué d'Ever Meulen et que Chaland pratiquait une ligne claire qui paradoxalement s'inscrivait moins dans l'héritage hergéen qu'elle ne réinventait les éléments de l'école *Spirou*, Max se place très vite aux côtés de ses deux aînés néerlandophones comme le troisième membre d'une fraternité de créateurs qui se nourrissent de multiples emprunts graphiques, notamment américains. Dans ce recueil d'illustrations qui couvre la période 1973-2003, intitulé *Chasseur de rêves*, Max en fournit volontiers la preuve. Ainsi dans une affiche de 1981; *El mÓn del TEBEO*, les personnages de Mickey, Félix et Popeye semblent tout droit sortis des strips de Gottfredson, Messmer et Segar tandis que le Marsupilami, Astérix et Tintin, même s'ils sont bien entendu aisément reconnaissables, n'en paraissent pas moins avoir été traités de façon délibérément plus approximative.

Comme Swarte, natif des Pays-Bas, Max est originaire de l'un des centres de la modernité, Barcelone et la Catalogne. Swarte et Ever Meulen fréquentèrent peu ou prou la revue underground *Tante Leny Presenteert*, il a collaboré au non moins underground *El Vibora*. Mais le parcours graphique de Max garde son ton propre. À l'inspiration essentiellement urbaine de ses deux aînés, il oppose des décors solaires ou nocturnes qui mêlent couleurs et sobriété, végétal et minéral, modernité et primitivisme, civilisation et sauvagerie, stylisation et luxuriance. Le frustre y côtoie le tarabiscoté ; le réel se pare d'onirisme, le rêve y bascule dans le cauchemar. L'inspiration souvent fantastique des bandes dessinées de l'auteur se retrouve dans nombre de ses travaux graphiques où l'influence des mythologies grecques, celtes et germaniques s'exprime à travers de nombreux thèmes : Minotaure, cyclopes, satyres et nymphes, mais aussi bien danses macabres et inquiétantes créatures des sombres forêts nordiques. L'espace méditerranéen de Max est grec autant qu'espagnol, mais même ses celtes ou germaniques géants barbus sont munis d'un unique œil cyclopéen. Ce syncrétisme est probablement la marque la plus significative de l'auteur qui, dans ses dernières œuvres, non seulement renoue avec l'underground, mais fait se rencontrer Orient et Occident avec nombre de clins d'œil (un œil unique forcément). Cet album rétrospectif de trente années de création est un authentique chef-d'œuvre où l'art peut verser dans la dérision, rappelant que ces moments d'équilibre que sont ces images nous renvoient à d'implicites narrations que nous ne faisons que deviner.

Jean-Claude Glasser

Max,
Chasseur de rêves,
Ediciones La Cúpula,
146 p., couleur,
36 €

En haut : *Hommage à Tintin* ; ci-dessus : *Agenda 1991*, illustration.

CENTRE NATIONAL
DE LA BANDE DESSINÉE
ET DE L'IMAGE

BON DE COMMANDE des parutions du CNBDI, à renvoyer à :

CNBDI/Librairie, 121 rue de Bordeaux , 16 000 Angoulême, France.
Contact : Lucette Robert Tél. 05 45 38 65 60/Fax. 05 45 38 65 66

Nom ..... Prénom .....

(Établissement)..... Fonction.....

Adresse.....

Code postal ..... Ville ..... Tél.....

	Prix unitaire en € TTC	Quantité	Total
Bibliothèque du 9e art			
— *Cinq-Mars* de René Giffey (d'après Vigny)	14,50	.....	.....
— *Histoires sans paroles du Chat Noir*	14,50	.....	.....
— *Yves-le-loup* de René Bastard et Jean Ollivier	14,50	.....	.....
— *Le Mariage de M. Lakonik* de Jean Bruller (alias Vercors)	14,50	.....	.....
— *Le Rayon mystérieux* d'Alain Saint-Ogan	14,50	.....	.....
— *Maestro* de Caran d'Ache	14,50	.....	.....
— *L'Heptameron* de Maria Colino	14,50	.....	.....
Les guides de la BD			
— *La Bédéthèque idéale, édition 2002-2003*	14,50	.....	.....
— *Le Guide de l'auteur de bande dessinée*	8,50	.....	.....
— *Le Guide international des musées de la bande dessinée*	13,50	.....	.....
Catalogues d'expositions			
— Catalogue de l'exposition *"Les années Caran d'Ache"*	11,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Trait de génie : Giraud-Moebius"*	11,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Qui a peur de Robert Crumb ?" [français-anglais]*	13,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Les Pieds de nez de Florence Cestac"*	11,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Popeye" [français-anglais]*	13,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Martin Veyron, faiseur d'histoires"*	11,50	.....	.....
Ouvrage de référence			
— T. Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie, trésors du musée de la BD.* (co-édition Somogy)	29,73	.....	.....
Essais			
— *On tue à chaque page* ! La loi du 16/7/49 (co-édition Éditions du Temps)	14,50	.....	.....
— José-Manuel Xavier, *La poétique du mouvement*	15,00	.....	.....
Cassettes vidéos (secam)			
— Cassette vidéo *Alex Barbier* (23 mn) ❒	11,50/22*	.....	.....
— Cassette vidéo *Muñoz et Sampayo* (31 mn) ❒	11,50/22*	.....	.....

* Pour les vidéos : 11,50 euros = prix public réservé aux particuliers dans le cadre du cercle de famille ; 22 euros = avec droit de prêt et de consultation pour les bibliothèques, institutions, écoles, associations...

9e Art - Les cahiers du musée de la bande dessinée			
— 9e *Art* n°3 (Goossens, Muñoz & Sampayo, G. Doré, la BD muette (2)...)	17,50	.....	.....
— 9e *Art* n°5 (Un bilan complet des années 90, Moebius, Masse...)	17,50	.....	.....
— 9e *Art* n°6 (La BD des filles, le minimalisme, Sfar, Moore...)	17,50	.....	.....
— 9e *Art* n°7 (Will Eisner, A.B. Frost, le reportage dessiné, Caran d'Ache)	17,50	.....	.....

Les titres ne figurant pas sur ce bon de commande sont épuisés

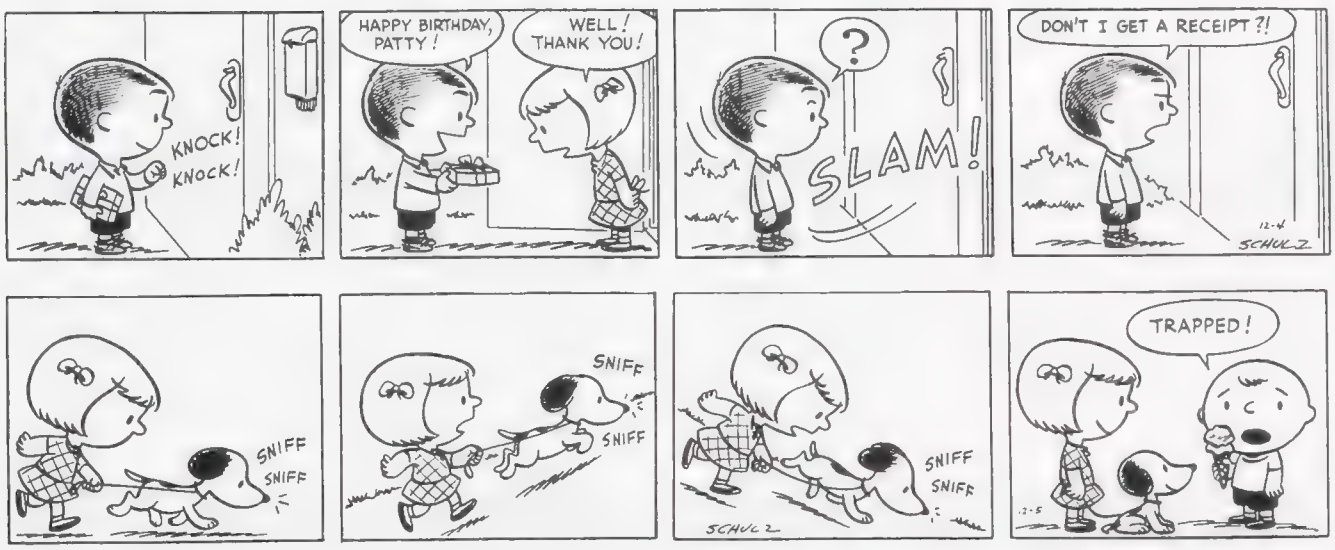
Frais de port : 4 € par article ; à partir de 3 articles, frais de port forfaitaire de 8 € ; à partir de 5 articles, frais de port forfaitaire de 15 € .

Modes de règlement : par chèque bancaire joint à la commande ou par mandat administratif RIB : BFCC Poitiers 42559-00042-2102198050307

Date et signature :

TOTAL ..... € TTC

EN BREF...



Schulz, *Peanuts*, épisodes du 04 et 05 décembre 1950 © Fantagraphics Books.

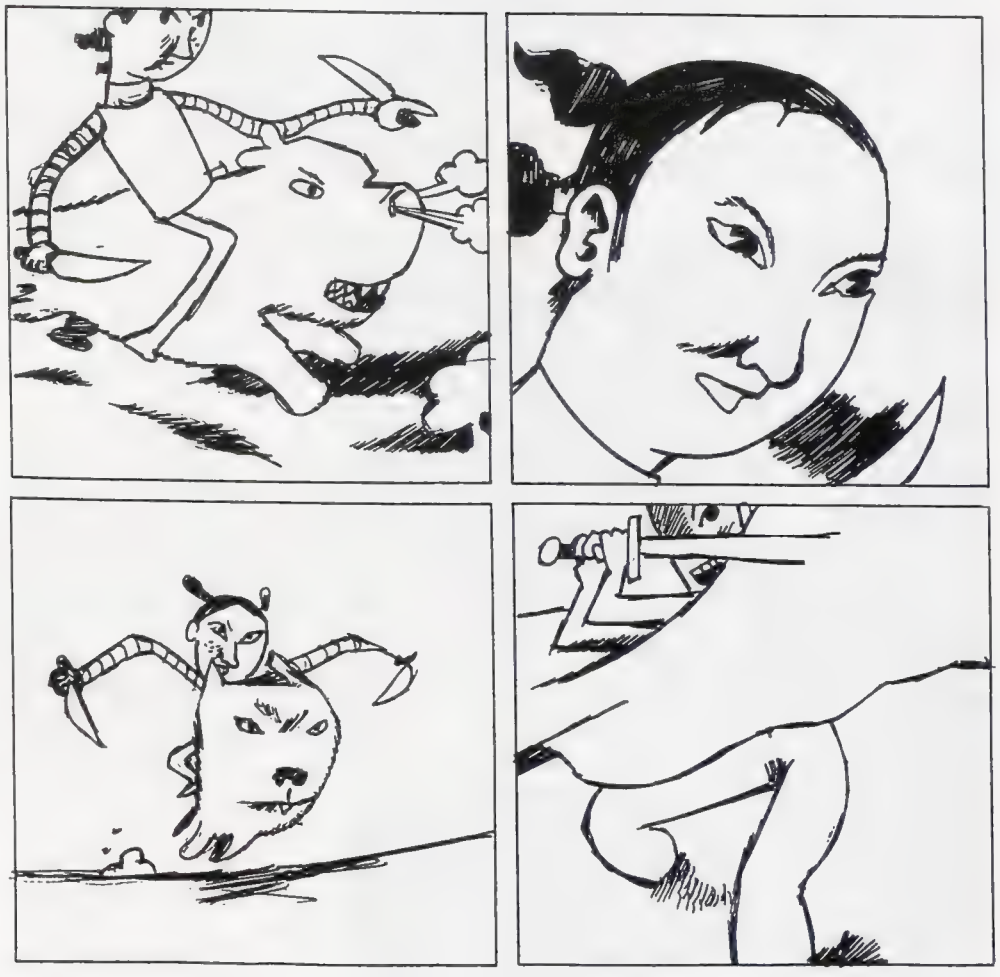
L'un des événements éditoriaux de l'année 2004, au plan international, aura été le lancement d'une édition intégrale, chronologique et soignée, de *Peanuts*, l'un des *comic strips* insurpassables de tous les temps. Loué soit Fantagraphics Books pour cette initiative, dont on espère très vivement qu'un éditeur français prendra le relais. Le premier volume de *The Complete Peanuts* couvre les années 1950-52 (*dailies* et *sundays*), et permet donc de découvrir le petit monde de Schulz à ses premiers balbutiements. Snoopy, à quatre pattes, ne parle pas, et l'humour est encore très conventionnel, mais les caractères de Charlie, Lucy, Schroeder et les autres sont déjà assez nettement dessinés. Une introduction par Garrison Keillor, un essai biographique par David Michaelis et la reprise d'un entretien avec Schulz conduit par Richard Marschall forment l'appareil critique de ce volume indispensable.
The Complete Peanuts, 1950 to 1952,
Fantagraphics Books, 348 p., 28,95 $, ISBN 1-56097-589-X

Le maître urugayen Alberto Breccia est une autre « valeur sûre », dont les éditions Rackham nous font régulièrement redécouvrir le talent. *Les Mythes de Cthulhu*, d'après Lovecraft (sur des adaptations de Norberto Buscaglia) est l'un des sommets de son œuvre, avec *Mort Cinder* et *Perramus*. Une première édition, aux Humanoïdes associés en 1979, s'était signalée par la médiocrité des reproductions et de la reliure. Le nouvel album sorti au premier trimestre 2004 est plus complet et bénéficie d'une photogravure impeccable. Au sommet de son art, Breccia use là de toutes les techniques (crayon, papiers découpés, collages, intégration de photographies, monotype...) pour essayer de donner corps à l'irreprésentable, ou plutôt, d'offrir au lecteur un schéma à la fois suggestif et suffisamment imprécis pour qu'il puisse y « greffer ses propres frayeurs ». Un chef-d'œuvre, enfin rendu à son intégrité.
***Les Mythes de Cthulhu,* 126 p., 22 €.**

UNE NUIT ÉPOUVANTABLE... J'LES AI VUS... Y COUVRAIENT TOUT L'RÉCIF... SEIGNEUR ! CE QUI S'EST PASSÉ DANS LES RUES D'INNSMOUTH C'TE NUIT-LÀ... DES TAS DE MORTS, DE DISPARUS, ET DES CRIS...

Breccia, *Les Mythes de Cthulhu* © Rackham.

Kobé est une petite structure d'édition associative et plutôt confidentielle de la région lyonnaise. Sur un festival, nous avons découvert deux titres aussi fascinants l'un que l'autre : ***BrΩcks*, de Paul Graff**, et ***Ducon* de Jean-Michel Bertoyas**. Les deux auteurs n'en font qu'un, étant l'un et l'autre des pseudonymes de Colas Bertin. Âgé de trente-quatre ans, cet assistant maternel consacre ses loisirs à élaborer d'étranges bandes dessinées tirées à soixante exemplaires, où les images – qui jouent volontiers du brouillage, de l'effacement, du décadrage – charrient des réminiscences de Feininger, d'Herriman, de Segar et de l'*underground*. Remarqué par les Requins Marteaux, Bertin fera prochainement ses débuts dans l'édition professionnelle ; pour découvrir son univers intriguant avant tout le monde, on peut commander ses ouvrages autoédités chez Melle Bertin, 9 rue Puviard, 69004 Lyon.



Paul Graff, *BrΩcks* © Kobé book.

L'association Groinge (55bis Bd Louis Delfino, 06300 Nice) édite depuis quelque temps un bulletin critique intitulé *Comix Club*. Les trois premiers « cahiers » ont fait l'objet d'un recueil, qui intéressera tous ceux qui suivent les évolutions du monde de la bande dessinée. À côté des signatures maison, Fafé et Big Ben, on lire les réflexions de Jean-Paul Jennequin, Imius, Aurélia Aurita ou encore Lionel Tran sur des sujets tels que le scénario, les festivals, la nouvelle BD, etc. Des planches des auteurs précités, mais aussi de Tanitoc ou Morvandieu, complètent agréablement ce petit volume dense, au ton incisif.
***Comix Club*,**
142 p., n. et b., 11 €.

9e Art avait exprimé naguère, à travers deux longs articles, son intérêt pour la bande dessinée muette, genre auquel L'An 2 a apporté des contributions majeures en publiant *Leviathan* de Jens Harder puis *Le Système* de Peter Kuper. Nous nous devions donc de porter à la connaissance de nos lecteurs le lancement d'une revue entièrement consacrée aux BD sans paroles. Des reprises de pages parues dans le *Giornale dei Bambini* au début des années 1880 y côtoient des récits de dessinateurs amateurs.
Q international est publié en Italie par Q Press (Via Saluzzo 20, 10125 Torino. www.qpress.info). Le premier numéro compte 34 pages et coûte 4,90 €.

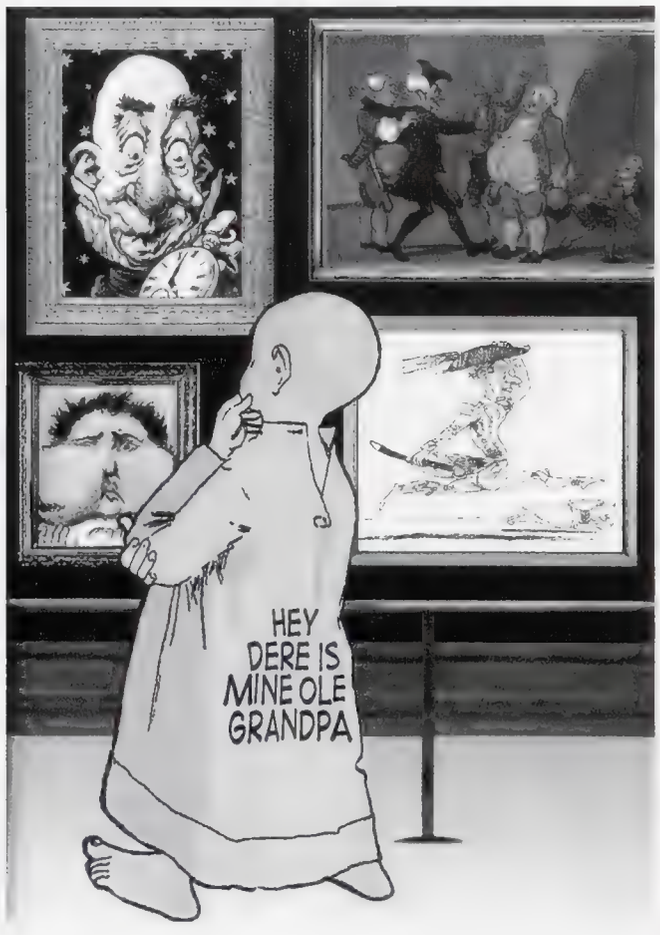
Pour terminer, signalons la mise en ligne, sur l'excellent site www.coconino-classics.com, d'un dossier fourni et passionnant sur l'éditeur américain Harper's & Brothers. À partir d'une imprimerie fondée en 1817 par les frères James et John Harper, cette grande maison d'édition de livres et de presse s'est déloppée à une vitesse remarquable. Elle intéresse la (pré-)histoire de la bande dessinée pour le *Harper's Magazine* qui, dans les années 1850, publiait les comics de Frank Bellew et de John McLenan, avant d'accueillir un peu plus tard ceux d'A.B. Frost. Dans les années 1890, le même groupe publiera *Harper's Round Table*, revue enfantine comprenant des illustrations de Lyonel Feininger, Peter Newell, Howard Pyle, etc. Tout cela est à découvrir sur Coconino : un large choix d'images et des textes de présentation qui, pour l'heure, ne sont qu'en anglais.

T.G.

Visuel de couverture de *Q International* n°1, consacré au thème de la terre.

RÉPLIQUES

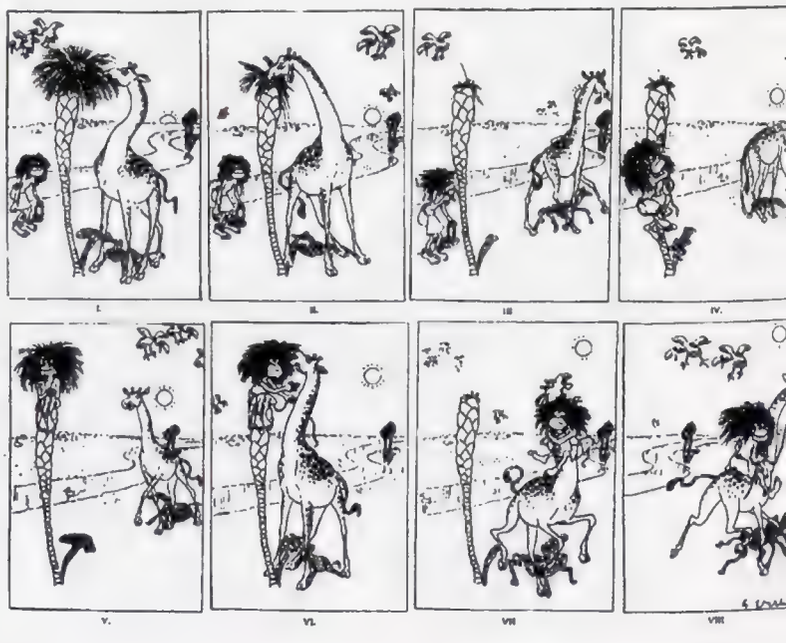
Le Yellow Kid peut attendre



Pour son inauguration symbolique à l'automne 2003, le musée italien de la Bande dessinée de Lucca s'est signalé à l'attention des amateurs par la publication, à tirage limité, d'un opuscule de 66 pages en couleurs à bien des égards remarquable. *Aspettando Yellow Kid : il fumetto prima dell'industria del fumetto* (« En attendant le Yellow Kid : la bande dessinée d'avant l'industrie de la bande dessinée ») a pour auteur Alfredo Castelli et tient lieu de prologue à l'ouvrage monumental auquel ce dernier met la dernière main (annoncé pour novembre 2004, mais sa sortie pourrait être différée), dont le titre provisoire est *Here We Are Again : 1895-1919, i primi venticinque anni del fumetto americano per quotidiani* (« Les vingt-cinq premières années de la bande dessinée américaine dans la presse quotidienne »). Avant de se pencher sur les débuts du *comic strip* (sujet déjà traité naguère, de manière assez synthétique, il est vrai, par notre collaborateur Jean-Claude Glasser dans son *Funnies*, Futuropolis, 1984), Castelli a donc jugé opportun de fournir – selon ses propres termes – un « résumé des épisodes précédents ». La densité de cette publication liminaire, eu égard à sa faible pagination, est sans précédent dans la littérature existante sur l'histoire du neuvième art. Castelli produit ici une synthèse de l'état actuel de la recherche historique dix-neuviémiste, s'appuyant plus particulièrement sur les informations érudites, souvent de première main, qu'échangent depuis quelques années les meilleurs spécialistes internationaux sur le site *PlatinumAgeComics* ; un nouveau savoir dont les lecteurs de *9e Art* avaient eu, les premiers, un aperçu avec l'étude de Robert Beerbohm et de Doug Wheeler « Töpffer en Amérique » (n° 6, janvier 2001, p. 10-21)[1].

Aspettando Yellow Kid est divisé en deux parties, s'intéressant successivement aux « pionniers européens » et aux « pionniers américains ». S'agissant des premiers, on découvrira ici, aux côtés des incontournables Töpffer, Cruikshank, Busch, Caran d'Ache (mais l'auteur ne mentionne pas son roman dessiné *Maestro*), *etc.*, des noms encore peu familiers, comme ceux de l'Italien Antonio Greppi (1823-1867), auteur en 1848 de la première histoire en images transalpine : *Il Viaggio del Gran Filosofo Ser Albertino*, dans *Lo Spirito Folletto*, ou du Français Timoléon Marie Lobrichon (1831-1914) – pour ne citer que ces deux-là. Peintre et collaborateur de périodiques tels que *Diogène* ou *Le Hanneton*, Lobrichon est l'auteur d'un unique album paru chez Arnauld de Vresse, à Paris, à une date peu sûre (1856, comme le donne la notice bibliographique de la BnF, ou « c. 1880 », comme le suggère Castelli ?) : *Histoire de M. Tuberculus*, signé du pseudonyme de Bornichon.

Si l'on peut déplorer que l'exiguïté de l'espace disponible a pour conséquence de réduire la plupart des reproductions à des dimensions pour le moins frustrantes, force est de reconnaître que l'iconographie réunie par Castelli est d'une richesse remarquable. Voir rassemblés, sur une même double page, une planche de Louis Döes publiée aux États-Unis dans le *Scribner's Magazine*, une des premières séquences (1895) du jeune Gustave Verbeek, une page des *Brownies* de Palmer Cox et, plus inattendue, une « pastorale sans paroles » en six vignettes du



Gustave Verbeek, « Giraffe Hunting up to Date », *Truth*, 1895.

Howard Pyle, « A Pastoral Without Words », *Scribner's Magazine*, 1890.

peintre et illustrateur Howard Pyle est un bonheur rare.
Alfredo Castelli n'est pas un historien, mais l'un des scénaristes maison les plus prolifiques de la principale société d'édition de bandes dessinées en Italie, j'ai nommé la firme Bonelli. Ce n'est pas non plus un théoricien. Et c'est par là, malheureusement, que ce si remarquable opuscule doit aussi s'attirer quelques critiques. Ainsi son survol historique franchit-il en six lignes la distance entre le Bois Protat du XIVe siècle français et une œuvre de librairie, allemande, de 1781, sans que l'on puisse entrer dans les raisons qui lui ont fait élire cette dernière comme véritable point de départ historique. De discussion sur la définition du médium, il n'y en a point[2]. Plus loin, Castelli souligne que le *Doctor Syntax* de Rowlandson et Combe (1812) « n'est pas une bande dessinée », cependant il le tient pour un jalon suffisamment significatif pour lui consacrer, rare privilège, une page et demi. Ce point de vue peut certes être soutenu, mais non sans une argumentation qui fait défaut ici. Et Castelli, pas plus que ses prédécesseurs, ne donne à voir ni à comprendre que les images du *Doctor Syntax* ne sont pas seulement « accompagnés de vers » (comme pouvaient l'être les dessins de Busch ou, un peu plus tard, ceux du *Corriere dei Piccoli*), mais le plus souvent éloignées les unes des autres par plusieurs pages entières de texte versifié !
L'un des défauts les plus évidents de l'entreprise réside dans l'effet de nivellement relatif (si souvent dénoncé à propos des encyclopédies) entre les créateurs majeurs et leurs épigones. L'accumulation de références (artistes, titres, dates) est considérable et le lecteur non averti est bien en peine de les hiérarchiser. On regrettera, aussi, que le processus qui a vu l'émergence de la bande dessinée apparaisse comme limité à un dialogue entre les États-Unis, d'une part, et l'Europe, de l'autre. Le fait que des bandes dessinées aient été publiées dès avant 1895 dans « bien d'autres nations » est mentionné en passant, mais les trois exemples produits (un argentin, un brésilien, un russe) ne font qu'attiser la curiosité pour ces *terrae incognitae*.
Le plus gênant est que ce travail, donné comme en prologue au Grand-Œuvre à venir et à ses six cent pages annoncées, corrobore finalement l'idée d'une coupure entre une *histoire* de la bande dessinée qui commencerait avec le *Yellow Kid* (de cette fable on pensait pourtant avoir fait justice) et une *préhistoire* comprenant la totalité des œuvres antérieures. Sans doute l'« industrie » de la bande dessinée a-t-elle commencé avec le Kid (encore que Töpffer ait connu de nombreuses traductions étrangères et *Max und Moritz*, de Busch, des tirages faramineux), mais je ne vois décidément pas pourquoi la bande dessinée devrait être définie *essentiellement* comme un art de masse et par quelle logique sa colonisation d'un nouveau support, la presse quotidienne, devrait être retenue comme la circonstance de sa véritable naissance. À force d'affubler les Doré, les Bellew, les Frost du titre de pionniers ou de précurseurs, on oublie de les considérer pour ce qu'ils étaient réellement : des auteurs à part entière. Il est regrettable que Castelli, avec toute son érudition et son talent de compilateur, n'ait pas su ou voulu accomplir cette « révolution copernicienne » dont l'histoire de la bande dessinée a besoin.

Thierry Groensteen

1. Une version notablement enrichie et complétée de cette étude a paru depuis dans le n°3 de la revue américaine *Comic Art*.
2. Je me permets de renvoyer à mon texte « Définition et origine : Des rapports entre la sémiologie de la bande dessinée et son étude historique », en ligne sur le site www.mediadesk.com.fr/groensteen, rubrique "Séquences 1".

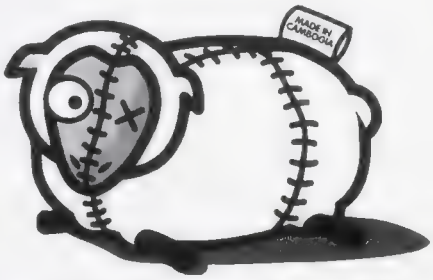
Contact : Museo italiano del Fumetto, via della Cavallerizza, 11 - 55100 Lucca.
Site : www.museoitalianodelfumetto.com
E-mail : info@museoitalianodelfumetto.com

ENGLISH SUMMARIES

HERITAGE

***Le Mariage de Pauline Garcia avec Louis Viardot* : a comic strip by Alfred de Musset**
Alfred de Musset, auteur de bande dessinée
(pages 8-17)
After having revealed the existence of a Pierre Loti comic strip (see *9e Art* n° 10), we present another little known incursion by a famous writer into the art of the illustrated narrative. Contemporary to Töpffer, this strip recounts the details of a wedding which desolated the author, who was hopelessly in love with the bride, a professional singer. Forty five unseen panels of the story have survived and are presented here by the university professor Mireille Dottin-Orsini.

The History of the Magazine *Linus*
Histoire de la revue Linus
(pages 18-31)
Linus, the first serious comic art magazine to be published in Italy, is approaching the age of forty and has outlived almost all of its rivals. Giuseppe Peruzzo retraces the history of this atypical and influential periodical, that harbours intellectual and social concerns. It promoted Altan, Crepax, Staino, Lunari and Anna Brandoli, as well as publishing the best American strips.



Emmanuel Basso, visuel de couverture pour *Linus*.

DOSSIER

New Publishing Strategies
Nouvelles stratégies éditoriales
(pages 32-49)
The world of comic strip publishing in France is in upheaval. *9e Art* attempts to draw out some of the lines of forces in this moving landscape : the concentration of publishers into more and more powerful groups, overproduction, rivalry between small independent structures and collections which, like "Poisson Pilote" (Dargaud) and "Écritures" (Casterman), compete to sign emerging talents. We also take a look at the unusual initiatives of newcomers such as Bréal and Denoël Graphic, who defend a wider definition of graphic art. Lastly, we ask the publishers themselves to retrace the genesis of collections which, like "Traits féminins" (L'An 2), "Côtelette" (L'Association) et "Black" (Coconino Press / Vertige Graphic), are based on innovative concepts.

ESTHETICS

EVER MEULEN

A Glance in the Rearview Mirror, or Ever Meulen's Beaming Forties
Coup d'œil dans le rétroviseur, ou les quarantièmes rayonnants d'Ever Meulen
(pages 52-59)
Vincent Baudoux pays hommage to one of the most important Belgian illustrators of the last twenty years. Ever Meulen, a teacher at the Sint Lukas Institut, made his mark on a whole generation with his emblematic rock culture and consumer society drawings and with compositions which play around with the laws of perspective and logic. His most recent work shows an evolution towards a more personal and contemplative esthetic, which still, however, gives vent to the author's characteristic irony.

Ever Meulen, logo pour *Sofa*.

UN CERTAIN DAVID B.

Interview
Entretien
(pages 60-71)
From *Le Cheval blême* to *L'Ascension du Haut Mal*, David B., founder of L'Association, scriptwriter for Christophe Blain, Emmanuel Guibert and Pauline Martin, has been acknowledged as one of the major authors of our time. Giles Ciment et Thierry Groensteen ask him about his career, his influences, and the ins and outs of his esthetics – and take an indiscreet glance at his bookshelves which mainly contain history books.

David B., L'Ascension du Haut Mal, *vol. 6 © L'Association.*

The Story of a Reconstruction
Histoire(s) d'une reconstruction
(pages 72-79)
For Claude de la Genardière, who is a specialist in popular imagery as well as a psychoanalysist, *L'Ascension du Haut Mal* appears as an interwoven account of, on one hand, David B.'s construction as an individual, as a man and as a creator, and on the other hand as the history of a family group. She brings to light the maturing and healing dimension of a work which looks back on one's own life.

The Dream: a picture machine
Le rêve : un embrayeur pictural
(pages 80-83)
Even when it is explicitly autobiographic, David B.'s work is nourished by a pure and powerful imagination, which draws on an abundant source : dreams. Jacques Samson analyses the role of dreams, which may be to teach us how to write in the language of pictures...

The Ascension of Comic Art
L'ascension de la bande dessinée
(pages 84-89)
By confronting and comparing the work of David B. with that of writers and philosophers, Chiistian Rosset shows how he involves the reader in his fiction and invites him to get to know a "family" of ghosts. The horizon of this reflection is the 'coming of age' of comics.

The Charms of Print
Les sortilèges de l'imprimé
(pages 90-93)
One of the recurring themes in David B.'s albums is the mythology of writing, books, language and the elements which compose them: signs, prints, words, ink, paper. Thierry Groensteen shows that the world of writing appears to be more threatening than protective. He pays particular attention to *Les Incidents de la nuit*, an unfinished series which will doubtless be the author's next chef-d'œuvre.

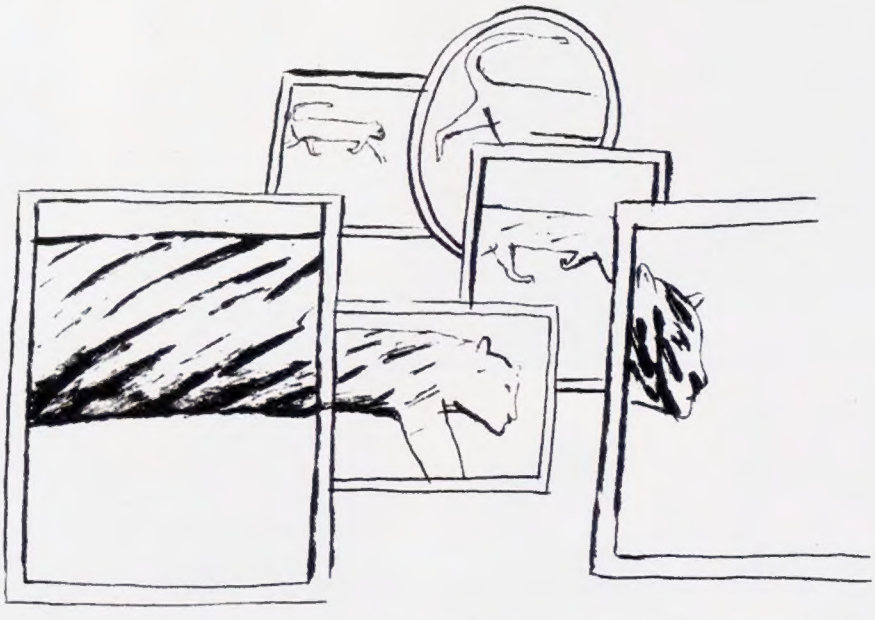
A Friend of Shadows
L'ami des ombres
(pages 94-98)
Erwin Dejasse looks at the graphic procedures and obsessions that are to be found in David B.'s work, especially the omnipresence of the principle of transformation of beings and objects and the all-importance of black.

NEWS

Tributes to Gébé and to Aristophane
Hommages à Gébé et à Aristophane
(pages 106-109)

Reviews
Comptes rendus
(pages 110-122)
La Vie comme elle vient ;
Les Enfants ; *Lupus*, vol. 2 ;
Le Combat ordinaire, vol. 2 ;
Smart Monkey ; *A Kyôto* ;
Les lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais ; *King* ;
Fats Waller ; *Number 5* ;
Chasseur de rêves ; *Coxcodex* ;
Correspondance.

Traduction : Shirley Smolderen



Ilan Manouach, Les lieux et les choses qui entouraient les gens, désormais © *La Cinquième Couche.*

9e Art – *Les Cahiers du Musée de la bande dessinée* – n°11

La revue *9e Art* est une publication du Centre national de la bande dessinée et de l'image et des éditions de l'An 2.

Rédaction - administration - publicité : Éditions de l'An 2, 1-3 rue de Saintes, 16000 Angoulême. Tél. 05 45 69 63 16. Fax 05 45 69 63 06.
E-mail : editionsdelan2@wanadoo.fr – www.editionsdelan2.com

Directeur de la publication : André-Marc Delocque-Fourcaud.
Rédacteur en chef : Thierry Groensteen.
Maquette : Olivier Marcellin et Candice Pétrillo.
Comité de rédaction : Vincent Baudoux, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Harry Morgan, Annie Renonciat, Jacques Samson, Gaby Scaon et Thierry Smolderen.

Ont collaboré à ce numéro : Alexandre Balcaen, Julien Bastide, Bart Beaty, Évariste Blanchet, Erwin Dejasse, Mireille Dottin-Orsini, Claude de la Genardière, Jean-Claude Glasser, Dominique Hérody, Jean-Paul Jennequin, Bernard Joubert, Giuseppe Peruzzo, Christian Rosset et Catherine Ternaux.

Traductions : Shirley Smolderen, Thierry Groensteen, Marc Voline.

En couverture : dessin de David B. pour la publication espagnole *Bardin baila con la mas fea*, 2000. Mise en couleur : Olivier Marcellin.

© CNBDI / Éditions de l'An 2 pour l'ensemble des textes. Nous remercions les éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro.
Diffusion France : le Comptoir des indépendants – Belgique : SDL Caravelle.
ISSN : 1268-757 X. Dépôt légal : octobre 2004.
Publié avec le concours du Centre national du Livre.

Flashage : Anphocolor (Angoulême)
Impression : CMP (Magnac-sur-Touvre)
Dépôt légal : octobre 2004

DBD
Dossier FRANQUIN
DBD
Dossier MANARA
DBD
Dossier FRANK.P
DBD
Dossier FRANCQ
DBD
Dossier DANY
DBD
Dossier ARLESTON
DBD
Dossier JUILLARD
DBD
Dossier ZEP
DBD
Dossier CRISSE
DBD
Dossier TILLIEUX
DBD
Dossier LE TENDRE
DBD
DBD
Dossier BLAIN
à paraître
N°24
Christophe
Blain
GALERIE FRÉDÉRIC BOSSER
4, RUE DANTE - 75005 PARIS
T : 01 43 54 11 64 - fbosser@bfb.fr
DBD
Dossier RABATE
DBD
Dossier SCHUITEN
DBD
INNY
DBD
Dossier BUCHET
DBD
Dossier SWOLFS
DBD
Dossier MALFIN
DBD
Dossier STAR
DBD
Dossier BERTHET
DBD
Dossier ROUCQ
DBD
Dossier CORBEYRAN

CENTRE NATIONAL
DE LA BANDE DESSINÉE
ET DE L'IMAGE

éditions de l'AN 2

ISSN : 1268-757 X

17,50 €